L'architecture moderne en France

tome 1
1889-1940

sous la direction de
GÉRARD MONNIER

CLAUDE LOUPIAC
CHRISTINE MENGIN

Picard

7/GR

L'architecture moderne en France

tome 1

1889-1940

724.407
MON
97

3 7504 00114829 3

BIBLIOTHÈQUE
DU PATRIMOINE

L'architecture moderne en France

tome 1
1889-1940

sous la direction de
GÉRARD MONNIER

CLAUDE LOUPIAC
CHRISTINE MENGIN

Picard

Maquette : Odile Houis

ISBN : 2-7084-0449-0
© 1997 - PICARD ÉDITEUR
82, rue Bonaparte - 75006 PARIS

SOMMAIRE

Introduction de Gérard Monnier 7

PREMIÈRE PARTIE
Les prémices de l'architecture moderne (1889-1914)
par Claude Loupiac 11

Chapitre 1 : Les conditions de l'édification 13
La République entre tradition et modernité 15
Contexte socio-économique et crise des valeurs 17
La maîtrise d'ouvrage publique et privée 20
La profession d'architecte 25
Une profession qui s'organise, 20 – La question de la formation, 22

Chapitre 2 : Les problématiques 25
Les matériaux de la modernité 25
Le métal, 25 – Le béton armé, 26 – Les matériaux traditionnels réactualisés, 30
Les concepts 33
Les supports du débat théorique, 33 – Le rationalisme, 35 – La question du décor, 38 – Le régionalisme, 39
Les grandes tendances et leurs personnalités 40
L'Art nouveau, 40 – Une modernité en béton, 51 – Le Marais de l'éclectisme, 58

Chapitre 3 : Les programmes 60
Les programmes publics 60
Les équipements administratifs, 60 – L'architecture scolaire, 64 – Les équipements culturels, 68 – Les équipements sportifs et sanitaires, 76 – L'architecture du transport, 81
Les programmes cultuels 85
Les programmes privés 88
Programmes industriels, 88 – Programmes commerciaux, 92 – Programmes touristiques et de loisirs, 100 – L'architecture du mouvement ouvrier, 106
La question du logement 108
La modernisation de la distribution, 108 – Le logement bourgeois, 110 : Habitations particulières. L'immeuble. – Le logement social, 122
La question urbaine 129
Tradition haussmannienne et urbanisme réglementaire, 129 – Vers un nouvel urbanisme, 129 : Les commissions d'extension. Une nouvelle dimension de l'aménagement urbain. Eugène Hénard ou la cité mécanisée. La Cité industrielle, une arcadie moderne.
Fortune critique 137

DEUXIÈME PARTIE
L'architecture entre les deux guerres : l'expérimentation de la modernité
par Christine Mengin 141

Chapitre 1 : Les villes et l'urbanisme 143
La croissance des banlieues 143
L'urbanisme 145
La reconstruction 148
Le bâtiment 149

Chapitre 2 : La profession d'architecte 151
L'enseignement 151
L'organisation de la profession : les enjeux 153
La concurrence des arts décoratifs 154
L'édition d'architecture 156

Chapitre 3 : Les architectes modernes 159
L'avant-garde 159
Esthétique machiniste et « style international », 160 – La section française des C.I.A.M., 163 – L'Union des Artistes Modernes (U.A.M.), 166
Le « classicisme structurel » 167
Régionalisme et modernité 169
Les détracteurs de la modernité 171
Mauclair et Umbdenstock contre les « nudistes », 171 – Les attaques contre l'U.A.M., 173
La stratification des générations 174

Chapitre 4 : Les programmes 176
Les édifices publics 177
Les hôtels de ville, 177 – Les écoles, 179 – Les postes, 184 – Les équipements de santé, 186 – Les installations sportives, 187
L'architecture religieuse 188
L'architecture industrielle 194
Les programmes commerciaux : consommation et loisirs 195
Les banques, 195 – Les grands magasins, 195 – Les boutiques, 196 – Les cinémas, 199 – Le tourisme, 200
Les espaces des transports 200
Les gares, 200 – Les garages, 202 – L'aéronautique, 203 – Les ponts, 203
L'habitation 204
La maîtrise d'ouvrage privée : villa et immeuble de rapport, 205 – La maîtrise d'ouvrage publique : Les Habitations à Bon Marché (H.B.M.), 216 – Les nouveaux quartiers d'habitations, 221 – Le mobilier, 225

Chapitre 5 : Les contacts avec la production européenne 227
L'Exposition du Stijl à la galerie « L'effort moderne », Paris 1923 227
L'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, Paris 1925 229
La deuxième exposition du Comité Paris-Nancy, Nancy 1926 232
La section du Werkbund allemand au Salon des Artistes décorateurs, Paris 1930 232
La Cité universitaire 232
L'Exposition internationale des Arts et techniques dans la Vie moderne, Paris 1937 .. 234

La protection au titre du patrimoine 241

Annexes
Notices biographiques 242
Bibliographie 257
Index (des institutions, des noms de personne, des lieux) 269

En hommage à René Jullian,
qui fut le premier à introduire
l'histoire de l'architecture contemporaine
dans l'enseignement universitaire.

Introduction

Ce livre rassemble les informations disponibles sur les édifices qui, à un titre ou à un autre, ont participé à la transformation et, comme on dit, à la modernité de notre environnement. Ce sont les édifices remarqués de leur temps pour leurs innovations techniques, ou pour leur nouvelle forme, et qui constituent depuis les premiers repères d'une architecture moderne, de Gustave Eiffel à Le Corbusier. Ce sont aussi les immeubles de bureaux, les salles de cinéma, les H.L.M., les stations de sports d'hiver, les péages d'autoroute ou les hypermarchés, tous ces programmes de l'architecture du XX[e] siècle, qui, par leurs conséquences évidentes sur la typologie, désignent partout dans notre espace quotidien le bouleversement des besoins, le déplacement de la commande, le renouvellement des commanditaires, des architectes et des doctrines, ces données que reconnaît aujourd'hui tout projet d'une histoire de l'architecture.

Notre approche est documentaire et historienne. Historienne : en France, depuis un siècle, la métamorphose du bâti a été intense : accompagnant la transformation de la société française, des catégories nouvelles d'édifices ont surgi, des procédés industriels de construction se sont imposés, et des formes sans référence au passé de l'architecture ont fait sens. Des professionnels venus de nombreux horizons, aux cultures diverses, en relation avec un milieu international actif, ont été les agents de ces innovations. Nous souhaitons montrer que l'architecture moderne est inséparable des transformations de la demande sociale et de l'émergence de nouveaux interprètes.

Documentaire : il s'agit de réunir et de présenter avec objectivité les savoirs constitués sur les œuvres et sur les architectes. Dans ce sens, nous suivons la ligne tracée depuis les années soixante par plusieurs travaux remarquables, ceux de René Jullian, de Maurice Besset[1] . Mais notre démarche se distingue de la leur, dans la mesure où nous nous proposons de restituer, dans le cadre de moments successifs, la relation forte de l'architecture moderne avec la demande sociale et avec sa transformation[2] .

En ne nous contentant pas de dresser la liste des chefs-d'œuvre, en ne nous limitant pas aux architectes célèbres, en prenant en charge les faits sur l'ensemble du territoire national, nous souhaitons sortir des sentiers battus ; en effet, à côté de la problématique des inventaires et des nécessaires *Guides d'architecture* d'une part, à côté des monographies d'architectes consacrés d'autre part, il y a place pour une étude qui, sans prétendre être exhaustive, réunisse un grand nombre de données et élargisse l'observation. Pour restituer la complexité, nous faisons ici le choix d'énumérer les faits, les idées et les pratiques, les manifestations spectaculaires et aussi les productions plus courantes. Nous souhaitons montrer les liens qui unissent cette architecture et son processus (techniques, formes, idées) à l'évolution des problématiques de la conception et de la production. Cette tentative pour représenter l'épaisseur des données de l'architecture contemporaine reste tributaire des informations disponibles et de l'état de la recherche. Celle-ci, heureusement plus active dans ce domaine depuis vingt ans, à l'Université comme dans les Ecoles d'architecture, a produit de nombreux travaux, dont beaucoup sont encore peu connus, qui ont largement renouvelé ces dernières années les informations disponibles. La synthèse que nous proposons ici prend ainsi la forme d'un manuel, qui sera complété par les dispositifs usuels dans un ouvrage historique : notices biographiques, bibliographie et index (des institutions, des noms de personne, des lieux).

Nous souhaitons éviter de donner une image dogmatique de cette modernité, diverse et complexe ; d'autres ont choisi ces dernières années de toiser avec condescendance « l'architecture moderniste ». Nous suivons ici l'idée qu'on ne peut réduire les modernités de l'architecture du XX^e^ siècle en France au « modernisme », à un style, à une phase, à un modèle, ces notions contingentes, souvent provisoires, produites dans le souci de simplifier la représentation historique, de la rendre plus accessible. Ainsi le succès récent, à vrai dire étonnant, de l'*art déco*, constitué outre-atlantique depuis quelques années en catégorie robuste et évidente, et qui nous parvient pour unifier l'architecture européenne de l'entre-deux guerres : dans ce système de prêt-à-penser culturel, devrons-nous demain croire que l'*art déco* est partout dans les années 1920, et donc que Le Corbusier est un architecte *art déco* ? Nous ne retiendrons pas ces schémas nominaux, lorsqu'ils sont réducteurs et sources d'abus ; nous voulons aussi prendre quelque distance avec la

tradition des essais sur l'architecture moderne, où l'auteur impose sa vision, souvent appuyée sur des informations fragiles. Il y a de ce point de vue, chez Francastel notamment, de sévères leçons : plusieurs de ses opinions sur l'architecture du XX^e^ siècle, appuyées sur des faits non vérifiés, sont illisibles aujourd'hui.

L'organisation de l'ouvrage implique le choix d'une périodisation de cette transformation des pratiques et du contexte, qui exercent une pression forte, non seulement sur les commandes, mais aussi sur les institutions de l'architecture, sur le statut juridique de l'architecte et sur la profession. D'où un partage en quatre parties : la période des prémices de la modernité (de 1889 à 1914), qui correspond à la montée en puissance de la commande privée pour l'habitation, au début d'une nouvelle demande (le logement social), à l'essor de procédés nouveaux (le ciment armé) ; la période des expériences (de 1919 à 1940), en réponse à une demande d'innovation, au contact des cultures de « l'avant-garde » et du « machinisme », portées par de nouveaux donneurs d'ouvrage, personnes privées ou institutions, qui définissent de nouveaux programmes ; la période de la reconstruction et de l'urbanisation (de 1940 à 1969), lorsque l'investissement dans l'industrialisation de la construction, qui succède à une phase d'asthénie de la commande, se combine avec le maintien d'institutions professionnelles obsolètes ; enfin la période récente (depuis 1970 environ), parcourue de tensions culturelles et économiques, qui débouche sur un renouveau spectaculaire de la commande publique et une transformation, en cours, des conditions de l'exercice professionnel. Chacune de ces quatre périodes est traitée par un auteur, qui, en apportant ses propres points de vue et sa sensibilité, accepte de lier son écriture à un classement rigoureux de la production par thèmes et par programmes, qui nous semble, après les catégories de l'espace et du temps, le seul classement légitime en histoire de l'architecture.

Restituer la complexité, mais aussi contribuer à la mémoire, en évitant les problèmes de l'anachronisme. Non seulement les destructions éclaircissent rapidement les rangs de l'architecture moderne, mais, pour les édifices qui subsistent, l'obsolescence rapide de la valeur d'usage, les degrés très divers de l'entretien et les changements d'affectation troublent l'identification et le jugement. A intérêt historique égal, tel bâtiment négligé, inaccessible, peut pratiquement disparaître, alors que tel autre, bien en vue, d'apparence flatteuse, accède à un statut protégé ; les exemples abondent.

Si, pour la plupart des objets [illegible]s dans ce siècle qui s'achève, de l'œuvre d'art à l'objet technique, les institutions de la conservation, collections ou musées, ont joué leur rôle, pour les édifices, ces grands objets [illegible] de leur coût, sont beaucoup plus difficiles à mettre en œuvre [illegible]aprimé reste l'outil essentiel pour conjurer l'oubli : privilège de l'histoire de l'architecture, lorsque celle-ci traite sur le papier d'edifices qui n'ont plus la pérennité des monuments

GÉRARD MONNIER

Professeur à l'Université Paris I (Panthéon-Sorbonne)

1. René Jullian, avec l'*Histoire de l'architecture moderne en France*, Philippe Sers éditeur,Paris, 1984, est le premier a faire le point,dans un cadre national, sur la période, de 1889 aux années soixante-dix ; l'ouvrage de Maurice Besset, *Nouvelle architecture française*, publié en Suisse en 1967, et depuis longtemps introuvable, porte sur la production des années 50-60 ; Jacques Lucan prend en compte la période consécutive au précédent, avec *Architecture France 1967-1985*, Editions du Moniteur, Paris, 1990. Pour la période de l'entre-deux-guerres, voir G. Monnier, *Histoire critique de l'architecture moderne en France*, Philippe Sers éditeur, Paris, 1990.

2. C'était le sens que déjà Viollet-le-Duc donnait en 1875 à son ouvrage *Habitations modernes*, où il montrait les réponses *modernes* des architectes de son temps à la nouvelle demande sociale d'une habitation confortable, établie à l'écart des modèles historiques.

3. On estime à un millier environ les édifices du XX[e] siècle qui font l'objet d'une protection légale, soit au titre des monuments historiques classés, soit au titre des bâtiments inscrits à l'Inventaire supplémentaire des monuments historiques.

Première partie

Les prémices de l'architecture moderne (1889 – 1914)

CLAUDE LOUPIAC
Maître de conférences à l'Université Paris I (Panthéon - Sorbonne)

N B. : Les noms mentionnés entre crochets renvoient aux auteurs dont les travaux font autorité sur la question traitee, mais ne figurent pas systématiquement dans la bibliographie ; celle-ci ne signale en effet pour l'essentiel que les livres et les numéros spéciaux de revues.

Chapitre 1

Les conditions de l'édification

La République entre tradition et modernité

« Allons, allons, je crois bien que l'architecture, elle aussi, va avoir son 89, qui ne sera pas ensanglanté par un 93 ». C'est par ces propos d'un optimisme excessif que Frantz Jourdain salue la suprématie du métal et la nouvelle esthétique qui s'affirment dans la Galerie des machines de l'Exposition universelle de 1889. Ce point de vue n'est pas loin d'être partagé par certains de ses contemporains qui voient dans de nombreux bâtiments de l'exposition le départ d'une ère nouvelle d'expression et d'affranchissement.

Mais ces avis enthousiastes et l'engouement d'une grande partie du public pour ces constructions masquent mal la crise profonde de l'architecture face à la rapidité croissante des innovations techniques, à l'industrialisation des processus constructifs et à l'évolution de la maîtrise d'ouvrage. La majorité de la profession ne partage guère ces emballements et se montre même parfois franchement hostile à cette « ferraille industrielle » à la polychromie jugée criarde ; ces structures préfabriquées, rationnellement planifiées, dont les détails sont mis au point dans le bureau du dessinateur technique, menacent les prérogatives de l'architecte artiste. Onze ans plus tard, à l'Exposition universelle de 1900, ce dernier prend sa revanche en pliant les structures constructives aux lignes expressives de l'Art nouveau ou en les occultant le plus souvent par des façades surchargées, dont l'esthétique Beaux-arts a été qualifiée de style « chevaux de bois » par le chroniqueur André Hallays.

Ces positions contradictoires et ces évolutions ne peuvent être dissociées du climat politique contemporain.

Après les premiers succès contre les droites royalistes et bonapartistes, au lendemain de la défaite de 1870, le régime républicain est sorti renforcé de l'épisode du boulangisme en 1889. À cet égard, l'Exposition universelle ne consacre pas seulement les aptitudes technologiques,

économiques et culturelles de la France : cent ans après 1789, elle célèbre le triomphe de la République et l'aboutissement du combat victorieux mené contre les forces conservatrices par des républicains laïcs, libéraux et dont les convictions, marquées par le positivisme d'Auguste Comte et une foi inébranlable en les bienfaits de la Science, ont sans doute contribué à favoriser l'essor du rationalisme architectural. Cet affermissement du régime se poursuit dans la période 1889-1914, qui connaît une relative stabilité en dépit des crises provoquées par les « affaires » et des fréquents changements de cabinet inhérents au système constitutionnel.

Pourtant dès la fin des années 1880, alors qu'il s'est débarrassé des menaces antirépublicaines sur sa droite, le pouvoir républicain se sent de nouveau menacé. Il doit faire front sur sa gauche à l'essor de la contestation sociale, favorisée par une prise de conscience et une organisation croissante du monde ouvrier et relayée par des groupes politiques farouchement opposés à une « république bourgeoise » alliée aux forces capitalistes. Face au danger socialiste, les républicains, dans les années 1890, infléchissent leur action dans la voie du progressisme et du solidarisme et se rapprochent de la droite et de l'Église catholique, qui a fini par accepter la République et prône, à travers l'encyclique *Rerum novarum*, une politique de justice sociale et d'ordre. Après le renversement d'alliances engendré par l'affaire Dreyfus, la politique de défense républicaine de Waldeck-Rousseau puis celle du Bloc des Gauches, de 1899 à 1907, reste progressiste. Les ardeurs révolutionnaires du prolétariat sont tempérées par des mesures anticléricales (séparation de l'Église et de l'État), par la républicanisation de l'armée et le vote de lois libérales ou sociales (sur les associations, sur le repos hebdomadaire, sur la durée et les conditions de travail, etc.). Mais ces quelques avancées, comme celles des cabinets ultérieurs, restent en deçà des aspirations des travailleurs et sont entachées par la répression féroce des grands mouvements revendicatifs du monde rural et ouvrier.

Confronté aux crises et à la montée des mouvements anarchistes et révolutionnaires, le pouvoir républicain fait preuve en général d'un même raidissement dans ses choix culturels, privilégiant les valeurs sûres de la culture traditionnelle que les magazines de masse répandent dans les bourgs les plus éloignés. Ce conservatisme, qui imprègne la commande publique, est amplifié, dans les années 1910, par une résurgence du nationalisme qui tend à rendre suspecte, comme étrangère, toute expression artistique mettant en cause les valeurs établies de la tradition nationale. Toutefois les progressistes au pouvoir ne sont pas entièrement hostiles à la modernité, pourvu que ses manifestations ne remettent pas en cause les valeurs établies sur lesquelles repose le système social et politique. La manifestation la plus directe de cette ouverture est la politique

de renouveau artistique initiee par les elites politiques et culturelles du pays, fondee sur un retour au caractere aristocratique et national des styles du XVIIIe siècle et sur la synthèse des arts et L'Art nouveau constitue la traduction et l'aboutissement moderniste mouvement, dont les representants sont loin d'adherer a la vision antitraditionaliste et socialiste de leurs homologues belges, sans doute en raison des supports institutionnels dont ils ont benefice. Le retour a une tradition revivifiee et le repli nationaliste favorisent egalement, chez certains architectes modernes, une approche plus regionaliste ou l'emergence d'un classicisme moderne specifiquement français.

Dans un tel contexte, les partisans d'un renouvellement drastique de l'architecture sont minoritaires. L'importance qui leur est accordee, dans cet ouvrage consacré à l'histoire de la modernite architecturale, ne doit pas masquer le fait que leurs œuvres sont le plus souvent noyees dans une production académique ou eclectique. On aurait tort cependant de s'arrêter aux apparences formelles de cette dernière car, au-delà du traditionalisme ou de l'historicisme de l'expression architecturale, elle témoigne bien souvent d'une approche très moderne par le rationalisme des dispositions spatiales ou des solutions constructives adoptees. En un sens, elle relève donc d'une histoire de la modernité, dans la mesure ou elle contribue à miner les fondements du système Beaux-arts

Contexte socio-économique et crise des valeurs

Au lendemain de la defaite de 1870, l'expansion économique initiee sous le Second Empire marque un coup d'arrêt, aggravé par la longue dépression des années 1880. Le secteur du bâtiment et des travaux publics est inégalement affecté par cette conjoncture. À Paris, la poursuite des opérations haussmanniennes laissées en suspens et celles suscitées par l'Exposition Universelle de 1878 favorisent une embellie qui contraste avec la réelle stagnation du bâtiment en province ; mais à partir de 1882, la crise se fait durement ressentir dans tout le territoire, malgré quelques rémissions, comme celle de 1889-1890, limitée à Paris et due à l'Exposition universelle. Bien que ce ne soit pas l'intention première du législateur, la nouvelle politique scolaire, les nouveaux pouvoirs confiés aux maires par la loi de 1884 sur les municipalités ont pour conséquence d'accroître la commande publique et, sinon de relancer la construction, du moins d'atténuer les effets sociaux de la crise dans le secteur du bâtiment. La réduction de la pression du chômage est d'ailleurs un argument fréquemment avancé à l'époque dans les conseils municipaux pour justifier le lancement d'un programme

édilitaire : on rejoint là l'idée traditionnelle en France, de la relance économique par la construction qui a inspiré la politique des chantiers nationaux de 1848.

À partir de 1895, le redressement vigoureux du taux de croissance, [illegible] d'un enrichissement favorable à la construction, engendre une [illegible] devient réellement significative qu'avec le boom [illegible] métropoles. La période d'euphorie économique [illegible] contribue à forger dans les esprits [illegible] qui méconnaît les laisses pour compte de la prospérité [illegible] alors une « deuxième révolution industrielle » [illegible] nouvelles industries (métallurgie, chimie, mécanique de précision,...) et [illegible] applications issues des découvertes de la fin du XIXe siècle (électricité, téléphone, cinématographe, automobile, avion, métropolitain, etc.) dont les incidences sur les usages, l'environnement et l'architecture sont substantielles et variées. Parallèlement, l'élévation du niveau de vie et les progrès de l'hygiène suscitent une amélioration du cadre de vie des Français ; elle se traduit notamment par une demande accrue de confort et de sécurité dans les équipements publics (amélioration des circulations, des espaces sanitaires ou de la climatisation, mesures contre l'incendie d'une sévérité croissante,...) ou les logements (salle de bains, chauffage central, ensoleillement, ventilation), par le renouvellement et la croissance du parc immobilier (même si celle-ci s'avère insuffisante au regard de l'explosion de la démographie urbaine), par l'essor enfin du logement social.

Les progrès saisissants des sciences, des techniques et de la médecine, conjointement au recul de l'illettrisme, alimentent la croyance en l'avènement proche d'un âge d'or. Mais face au matérialisme triomphant, des voix de plus en plus nombreuses s'élèvent pour dénoncer les méfaits et les dangers du monde moderne et les combattre par le biais d'associations de défense du paysage, du patrimoine, ou de promotion d'un nouvel ordre moral. Cette réaction est l'un des signes d'une crise morale et intellectuelle, d'un mal de vivre dans un monde enlaidi par l'industrialisation et le mercantilisme, dont témoigne Émile Zola en évoquant en 1896 une société malade de progrès « qu'un éréthisme nerveux secoue sans cesse ». Ce stress de la vie moderne engendre des attitudes de repli dans un monde intérieur, de promotion d'un art défiant la régularité et l'uniformité de la série industrielle, qui ont été popularisées par les frères Goncourt et peuvent sombrer dans la quête névrotique d'un ailleurs idéal, illustrée par le décadentisme de Des Esseintes dans *A Rebours* de J.-K. Huysmans [D. Silverman]. En lutte contre le positivisme et le réalisme, le symbolisme infiltre progressivement tous les domaines artistiques, s'efforçant de promouvoir d'autres valeurs morales et

spirituelles, et de définir des équivalents plastiques, des symboles nouveaux à partir d'un renouvellement des sources d'inspiration. [illegible] et idéalisme ne signifie pas pour autant un rejet total de la modernité. Le même Des Essentes, qui abhorre les poncifs, se livre à un éloge lyrique de la beauté plastique des deux locomotives adoptées par la Compagnie des chemins de fer du Nord, la Crampton, « *une [illegible] à la grande taille frêle...* », et l'Engerth, « *une monstruosité [illegible] cris sourds et rauques, aux reins trapus* ». Cette quête de la forme suggestive d'un art expressif et non plus naturaliste, à laquelle participe l'Art nouveau est indissociable de l'impact public des avancées de la psychologie, la mise en évidence par Jean-Martin Charcot à Paris et Hippolyte Bernheim à Nancy de la nature duelle de l'ego, partagé entre un ego conscient et un ego inconscient agissant de manière autonome, ouvrent les voies nouvelles de l'intuition bergsonienne et de l'inconscient freudien et battent en brèche le rationalisme hérité des Lumières [D. Silverman]. Ce refus du matérialisme s'exprime aussi par un renouveau mystique et un retour aux philosophies idéalistes.

Les contradictions internes et les oppositions des tendances architecturales de cette époque sont le reflet de cette crise des valeurs, qui voit s'affronter des courants de pensée variant entre le matérialisme scientifique le plus rigoureux et l'idéalisme le plus éthéré.

La maîtrise d'ouvrage publique et privée

La politique de républicanisation impliquant la création ou le renouvellement de nombreux équipements publics, la plus grande autonomie des municipalités après 1884, la situation budgétaire plus saine de ces dernières dans les deux premières décennies de notre siècle, favorisent l'essor de la commande publique. Celle-ci est largement contrôlée par les institutions académiques, du fait des procédures de sélection du maître d'œuvre ou de la vérification des projets par des instances départementales ou nationales où elles ont placé leurs hommes. Cette situation et les orientations culturelles du pouvoir expliquent en partie le traditionalisme des grands édifices publics. Les grands programmes étatiques (ministères, palais de justice, musées, universités, etc.) sont systématiquement confiés aux architectes des Bâtiments civils et des Palais nationaux, membres de l'Institut ou anciens Prix de Rome ; dans quelques rares cas, où l'on recherche des solutions nouvelles, comme pour la reconstruction de la Sorbonne à Paris, ces programmes font l'objet d'un concours public d'architecture. Cette procédure est peu fréquente pour les équipements

publics provinciaux finances par le pouvoir public (préfectures, lycees, universites, bâtiments administratifs, etc.), generalement confiés à des architectes parisiens ou départementaux. Par ailleurs, jusqu'à la loi de séparation de l'Eglise et de l'Etat, l'architecture religieuse reste le monopole d'un corps de fonctionnaires, les architectes diocesains. Dans le cas des programmes municipaux, la situation est plus contrastée. À Paris ou dans les grandes métropoles, la plupart des equipements publics sont construits par les architectes de la Ville [illegible] ours public n'étant mis en œuvre que pour des programmes exceptionnels (hôtel de ville, théâtre,...). Dans les moyennes ou petites villes, dont les services d'architecture sont inexistants ou insuffisants, on traite à forfait avec une entreprise, qui livre l'édifice clefs en main, ou on fait appel à l'ingénieur local, à un architecte de la région, voire à un architecte parisien quand on veut être à la mode. Mais au tournant du siècle, la procédure du concours public, encouragée par les sociétés d'architectes, devient plus fréquente. La domination des architectes parisiens, grands patrons ou apparentés, dans les jurys de ces concours offre à l'institution académique un premier moyen de contrôle de la commande publique. Une autre opportunité lui est assurée par l'obligation pour les municipalités d'obtenir l'approbation préfectorale de leurs projets édilitaires ; soumettant les plans et devis de la construction à l'avis du Conseil départemental des Bâtiments civils, le Préfet est amené, dans certains cas (litiges, emprunt, levée d'impôts locaux nouveaux pour financer le projet), à transmettre le dossier au ministre de l'Intérieur, lequel fonde en partie sa réponse sur celle du Conseil général des Bâtiments civils. Ces deux instances, la dernière notamment, où l'institution académique est largement représentée, constituent un extraordinaire instrument de contrôle de la production mais aussi de défense de la profession, car, sous couvert d'un examen purement technique, il est toujours possible de rejeter les plans d'un ingénieur civil ou d'un architecte non qualifié sous les prétextes les plus divers. Il faut reconnaître toutefois, à la lecture de leurs rapports, que le plus souvent ces architectes institutionnels savent taire leurs préférences stylistiques et font une lecture essentiellement rationaliste et pragmatique des projets, se préoccupant surtout de la sécurité, du confort des futurs utilisateurs et de la validité des devis.

Avec la reprise économique, la commande privée bénéficie de l'enrichissement général ; l'immobilier commercial ou d'entreprise se developpe tandis que la construction de logements redémarre, après la stagnation generalisee des années 1890. L'importance de ces derniers, devenus un des programmes architecturaux majeurs de l'époque, est liee a une mutation de la maîtrise d'ouvrage caractérisée par la généralisation de la promotion immobiliere a grande échelle. La stabilité monétaire, la

spéculation foncière permise par la croissance urbaine et la forte demande dans le secteur locatif rendent attractif le placement dans la pierre, que les groupes bancaires, la banque Péreire notamment, avaient été les premiers à pratiquer, réalisant des lotissements entiers. La loi obligeant les compagnies d'assurance à investir dans la pierre pour garantir leurs assurés amène également ces groupes puissants à se constituer un immense patrimoine immobilier. De nombreux particuliers enfin, issus de la petite ou moyenne bourgeoisie, soucieux de faire fructifier leur capital, ont les fonds nécessaires pour faire construire un immeuble, voire une rue entière. Cette extension des moyens financiers favorise la construction de grands ensembles comprenant un ou plusieurs îlots et devant être réalisés très rapidement (deux à trois ans) en une seule tranche, afin de ne pas immobiliser trop longtemps un capital improductif. Les contraintes inhérentes à cette pratique capitaliste de l'architecture contribuent à généraliser la production d'une architecture sérielle, aux ornements industriels stéréotypés, dans des immeubles situés dans les nouveaux arrondissements et visant la classe moyenne des employés non propriétaires [F. Loyer].

Cette systématisation architecturale contribue à vider le vocabulaire traditionnel de toute signification, laissant la voie ouverte à un pastiche banalisé mais aussi aux solutions de l'architecture moderne ; le désir des promoteurs d'une construction rapide et économique correspond en effet aux procédés constructifs (ossature métallique ou en béton armé) et à la simplification du langage prônés par les rationalistes. Mais la récupération des thèmes ornementaux de l'éclectisme amène la riche bourgeoisie à marquer sa préférence pour une architecture académique en pierre, de style Louis XV ou Louis XVI, dont l'ornementation coûteuse et le monumentalisme lui permettent de se distinguer et d'affirmer sa prééminence dans la hiérarchie sociale. Cette volonté de se démarquer n'est sans doute pas étrangère à la percée de l'architecture de l'Art nouveau qui, en dépit d'un désir d'ouverture à toutes les catégories sociales revendiqué par certains de ses adeptes, reste limitée au cercle restreint d'une élite progressiste, bourgeoisie de souche récente où l'on rencontre des médecins, des industriels dynamiques, des commerçants enrichis ou des rentiers spéculateurs. Les nouveaux quartiers résidentiels sont des lieux de forte concentration de l'architecture 1900 ; elle est fortement présente au sud-ouest de Nancy (quartiers de la Commanderie, du parc Sainte-Marie, du parc de Saurupt), tandis qu'à Paris les quartiers d'Auteuil (300 édifices) et de Passy (100 édifices), dans le XVI^{e} arrondissement, viennent en tête devant le XV^{e} et le VII^{e}.

Les programmes immobiliers de moindre prestige qui s'implantent dans les quartiers périphériques délaissés par la riche bourgeoisie, ceux de

logements sociaux qui s'y développent après 1894, doivent être réalisés à moindre coût, tout en offrant un certain niveau de prestations à leurs occu pants, et posent la question de l'industrialisation du bâtiment. Face à une telle demande, l'architecture de l'Art nouveau, trop dépendante de pratiques artisanales souvent sophistiquées, était condamnée à disparaître

LA PROFESSION D'ARCHITECTE

Une profession qui s'organise

Dans ses attitudes, comme dans son discours, la profession est profondément divisée sur les réponses à apporter aux problèmes soulevés par les évolutions de la demande sociale et des techniques. Mais, à des degrés divers, elle reste quasi unanimement attachée à l'idéal humaniste d'un architecte artiste et savant ; que ce soit dans le code Guadet, adopté à l'unanimité au Congrès de Bordeaux de 1895, dans les interventions du rationaliste Émile Trélat au Congrès International des Architectes, lors de l'Exposition universelle de 1900, ou dans *L'art d'architecture et la profession d'architecte* (1913) d'Albert Louvet, l'architecte est défini avant tout par son aptitude dans l'art de la composition et par son rôle de coordinateur des différents intervenants dans la construction. La contradiction entre cette vision universaliste et les progrès, la spécialisation croissante des sciences et des techniques, qui rendent illusoire ce concept, est au cœur de la crise de la profession. En outre, l'image de l'artiste architecte est dévalorisée par le public qui, l'assimilant à celle du créateur romantique et solitaire, y voit ce rêveur barbu qui « oublie toujours l'escalier » (G. Flaubert) et lui oppose l'efficacité et la compétence de l'ingénieur, cet homme de raison qui sait calculer et a le sens de l'économie

Inquiets de la séparation entre architectes et ingénieurs, dont l'architecture ferroviaire est un témoignage exemplaire, craignant la concurrence de ces derniers, du fait des nouveaux procédés ou matériaux nécessitant des calculs auxquels ils ne sont pas préparés, confrontés également à celle des entrepreneurs, notamment en province, les architectes s'organisent pour défendre leur position, par le biais d'associations professionnelles, de congrès nationaux ou internationaux.

De ces organismes, le plus ancien et le plus actif, malgré le nombre peu élevé de ses membres, est la Société Centrale des architectes (S.C.), créée en 1840 ; avec un nombre de membres cooptés limité à cinq cents, elle se veut l'organisation la plus représentative et joue de fait un rôle considérable dans l'organisation de la profession, notamment sous

la présidence de Charles Garnier (1888-1891 et 1894-1896) définition du travail de l'architecte et de ses rapports avec ses patrons, les défense de la profession, les types des concours publics d'architecture organisation de l'enseignement, question du diplôme, etc. Elle publie dès 1883, la Série centrale des prix des travaux de bâtiment et est l'initiatrice du premier congrès international en 1867 et des congrès annuels des architectes réunis régulièrement à partir de 1873. C'est l'un de ses membres éminents, Julien Guadet, qui propose au Congrès de Bordeaux en 1895 un *Code des devoirs de l'architecte*, voté à l'unanimité et dont les termes seront repris dans la loi créant l'Ordre des architectes en 1940.

Créée en 1872, la Société Nationale des Architectes de France (S.N.) est plus libérale que la S.C., dont elle conteste la représentativité, et entend réunir tous les acteurs de l'architecture sans exclusive, afin d'œuvrer aux progrès de l'architecture et à la défense de la profession et de ses adhérents par le biais d'une chambre syndicale.

Issue du rassemblement informel des anciens élèves de l'École des Beaux-Arts depuis 1877, l'Association Amicale des Architectes Diplômés par le Gouvernement (A.A.A.D.G.) est créée en 1889 pour réclamer des modes d'accession privilégiés aux emplois d'État pour les titulaires du diplôme institué en 1867. Moins sélective que la S.C., elle voit ses effectifs croître rapidement, grâce à l'augmentation progressive du nombre de diplômés et surtout à l'adhésion massive des titulaires du Grand Prix de Rome, auxquels on décide en 1887 d'accorder automatiquement le diplôme. Se transformant en Société des Architectes Diplômés par le Gouvernement (S.A.D.G., actuelle S.F.A.) en 1895, elle devient, avec un millier d'adhérents en 1911, la plus grande et la plus prestigieuse association professionnelle, représentant un important pouvoir de pression.

L'Union Syndicale des Architectes Français (U.S.) est fondée en 1890 par Anatole de Baudot afin de co[illegible]fense et au développement de l'art architectural. Rejetant [illegible]ptation des autres sociétés, elle s'ouvre à tout archit[illegible]d'école ou d'origine géographique, mais [illegible]grer dans un syndicat les architectes des Mon[illegible]nces diocésains, alors opposés à ceux des Beau[illegible]

La province compte également [illegible]dées pour la plupart entre 1860 et [illegible]en 1830) ; dès 1889, sous l'impulsion de l[illegible]Est, dix-neuf sociétés régionales sur tre[illegible]ration de près de sept cents architectes [illegible]Provinciale des Architectes Français (A.I[illegible]contrôle des architectes parisiens sur la productio[illegible]

s'oppose rapidement à la S.C., notamment sur la question du diplôme et de la défense de la profession.

Parallèlement à ces Sociétés, les amicales constituent un instrument d'échange et d'entraide plus convivial, notamment à l'occasion des banquets annuels où se retrouvent anciens et nouveaux camarades d'un même atelier. Quant aux congrès nationaux et internationaux, ils sont l'occasion de confrontations d'idées sur des questions d'ordre juridique, déontologique, technique ou professionnel et aboutissent parfois à la définition d'une orientation d'action auprès des pouvoirs publics

La question de la formation

Parmi ces questions, celle de l'enseignement suscite le plus de divergences. Jusqu'en 1903, date de création de huit écoles régionales d'architecture (Bordeaux, Grenoble, Lille, Lyon, Marseille, Rennes, Rouen et Strasbourg), l'École nationale des Beaux-Arts de Paris est le seul lieu officiel d'enseignement habilité à délivrer le titre d'architecte D.P.L.G (Diplômé Par Le Gouvernement). Après le concours d'admission, les nouveaux élèves (une cinquantaine par an) s'inscrivent dans un des ateliers offerts à leur choix. Ceux-ci sont alors de deux types : les ateliers officiels, à l'intérieur de l'École, dont les « patrons » sont nommés et rétribués par l'État ; les ateliers libres, issus d'un groupement spontané d'élèves autour d'un maître et implantés tant bien que mal à proximité de l'École. Le cursus des études de cinq à six ans, mais sans limitation de durée, est organisé en deux cycles : la seconde classe comporte des enseignements scientifiques, sanctionnés par un certain nombre de valeurs nécessaires au passage en première classe (mathématiques, géométrie descriptive, perspective, stéréotomie,...), et l'apprentissage des rudiments de la composition sur de petits programmes ; en première classe, les études sont exclusivement artistiques et pratiques (composition, décoration, dessin) en dehors de quelques cours généralement peu suivis (théorie de l'architecture, histoire de l'art,...). La formation est assurée dans les ateliers par les « patrons », qui viennent deux ou trois fois par semaine juger les projets qui confient aux plus anciens la responsabilité du suivi pédagogique. Chaque atelier a son autonomie sous la direction de la masse, composée d'étudiants élus (massier, sous-massier, massiers du matériel, sergent, caporal des nouveaux) et chargée de gérer l'argent versé à la masse et les dépenses, l'atelier fournissant les planches, tés, châssis et autres fournitures.

Sous peine d'exclusion, les étudiants doivent présenter annuellement au moins deux des concours qui rythment l'enseignement. Imposés à tous les élèves, les concours mensuels, portant sur des programmes plus

Godebeut. Chaque
publication des projets laurea
appreciable en debut de carriere. M
Rome qui exerce la plus grande fascina
mandes d'Etat, il est le gage d'
ateliers, il est ouvert aux élèves
composer en loge sur des programmes inv
niaques, les candidats sont selectionnes,
de huit membres de la section architecture de l'Acad
de quatre architectes invites ; apres une epreuve d
heures et ouverte à tous, la vingtaine d'etudia
heures pour effectuer un rendu, n
gramme, à l'issue duquel une dizain
jours une esquisse detaillée, qu'ils ont trois mois p
récompenses alors décernées, seul le
laire de devenir pensionnaire de la villa Medicis à Rome [V. Ja

Frantz Jourdain
mœurs d'artistes, publi
contre la modernite, l'es
des Beaux-Arts. San
modernes en critiqu
chéologie, ignorant les
logies. Certes, à la diff
concours mensuels o
publique ou privee d
de toute réalité fon
courants et moins pr
l'habitat social, ou des ba
pôts, bureaux, etc.) son
par les membres de l'Ins
contrôlant les jurys des
réforme et hypothèque serieus
Rome pour les élèves des ateli

Conscients que cet ense
réalité, la plupart des étudiants
formation tout en poursuivant leurs

[illegible] ...es de gloires [illegible] ...s une formation plus [illegible] ...mplète et diversifiée, s'inscrivent à l'École [illegible] ...P.S.A.), fondée en 1864 par Émile Trélat, [illegible] ...llet-le-Duc [illegible] ...a réussi de créer la profession, partagée, avec des [illegible] ...ntre deux positions : l'une liant le titre d'architecte à [illegible] ...ion des aptitudes à l'exercice du métier ; l'autre [illegible] ...ge de liberté illimitée, l'art ne pouvant être sanc- [illegible] ...tion par le diplôme. Les modernistes sont plutôt partisans de cette liberté, sans laquelle nombre de réfractaires à la doctrine académique ou d'ingénieurs n'auraient pas eu le loisir de s'exprimer ; la création de Viollet-le-Duc, d'abord partisan du diplôme puis hostile à cette idée après l'échec de son enseignement aux Beaux-Arts, est à cet égard significative.

La création du diplôme d'architecte « diplômé par le gouvernement » (D.P.L.G.) en novembre 1867 ne résout aucun problème ; mais la profession est incapable d'aller au-delà de ce compromis. Délivré par la section d'architecture de l'École des Beaux-Arts, il sanctionne les études de première classe des élèves ayant obtenu douze médailles et offre à la clientèle la garantie d'un certain niveau de compétence. Mais, n'étant pas indispensable à l'exercice de la profession d'architecte, il ne rencontre au début qu'un succès limité et de nombreux étudiants, déjà fortement engagés dans une carrière privée, quittent l'École avant son obtention. Quiconque (métreur en bâtiment, ingénieur civil, entrepreneur, amateur éclairé,...) pouvant se déclarer architecte ou ouvrir un cabinet, la défense de la corporation passe donc essentiellement par une action incessante auprès des pouvoirs publics, des décideurs, des média, pour modifier la mauvaise image que l'on a des architectes et persuader le public que seuls ceux qui ont bénéficié d'une formation suffisante et reconnue sont aptes à produire une architecture de qualité. En ce sens, l'incitation des maîtres d'ouvrage à privilégier les concours publics pour des programmes importants est l'un des aspects de cette politique.

Les problématiques

Les materiaux de la modernite

dont le rôle dans la composition architecturale avait fini par être au cœur du débat sur la modernité.

Le métal ne s'affirme pleinement, souvent associé au verre, que dans des programmes liés à la vie économique ou aux transports (serres, usines, marchés, grands magasins, halles de gare ou d'exposition, ponts,...). Dans la majorité des autres constructions, il n'est utilisé que partiellement et le plus souvent masqué, comme à l'Opéra de Paris (1861-1875) où Charles Garnier a dissimulé sous les marbres et les ors l'ossature métallique des combles et des planchers. Et malgré les quelques applications réussies de l'usine Menier de Noisiel (Jules Saulnier arch., 1869-1872), de l'imprimerie Léautey de la rue Saint-Guillaume (Charles Lafforgue, arch., 1877) ou de la caserne (fig. 1) de la rue de Schomberg (Joseph-Antoine Bouvard arch., 1883) à Paris, le « pan de fer », qui s'était développé dans les années 1860, est rarement apparent avant 1889. À partir des années 1890, il est franchement exprimé dans les usines, les grands magasins, certains bâtiments administratifs ou des immeubles industriels comme ceux de la rue Réaumur.

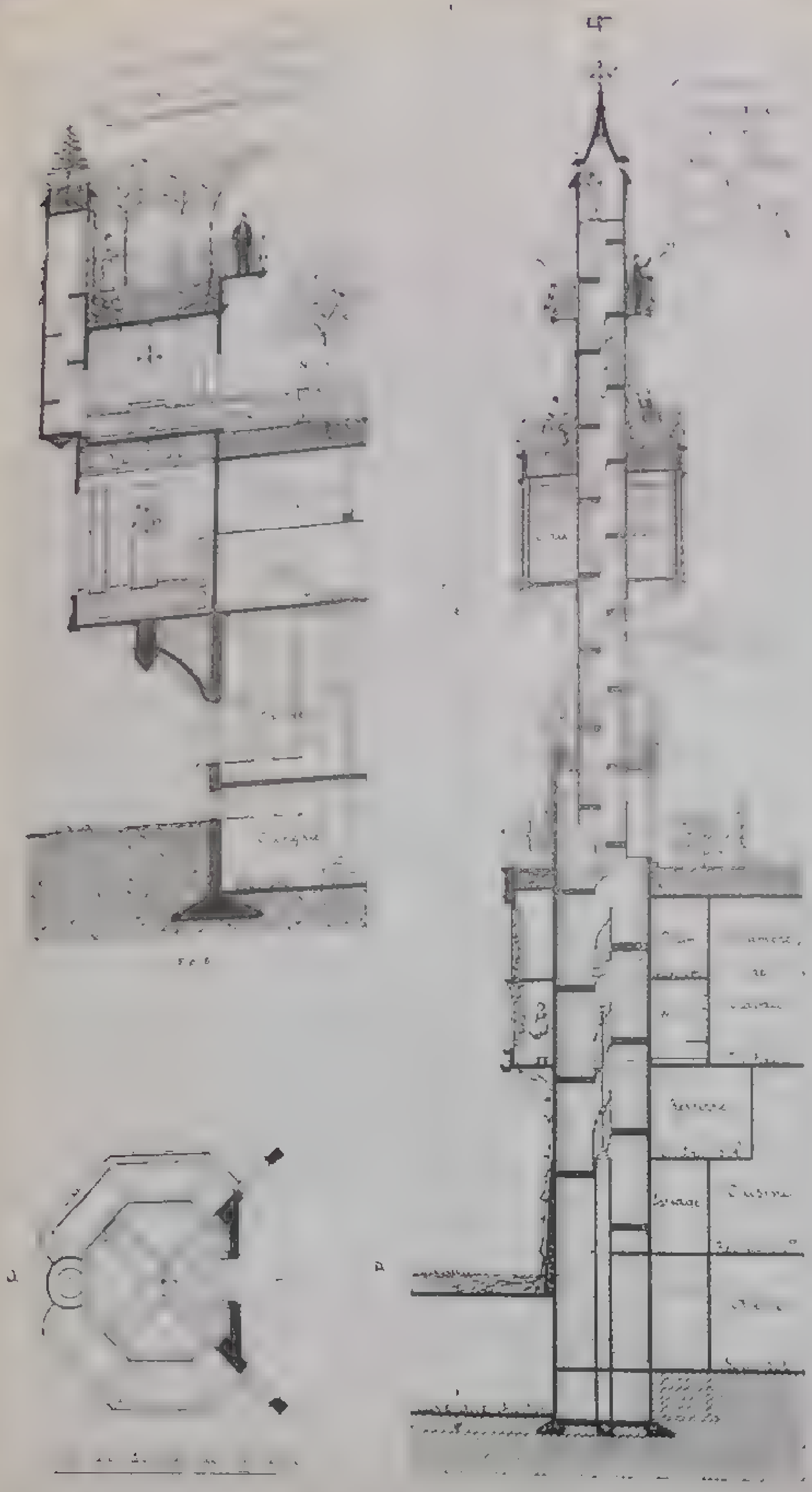
[illegible] la Seine [illegible] les [illegible] [illegible] [illegible]

En outre, c'est presque un matériau nat[illegible] par la France dans sa mise au p[illegible] culteur Joseph Monier avait fabriqué des bacs s[illegible] dement des brevets pour une poutre, un escalier [illegible] Joseph-Louis Lambot l'avait utilisé pour une barque [illegible] Coignet pour une terrasse à Saint Denis (1852) ou pour la mise au point de procédés de préfabrication. En 1864, Louis Auguste Boileau, associé à F. Coignet, l'avait employé pour la première fois dans un bâtiment public, l'église du Vésinet, mais avec un traitement de surface donnant l'apparence de la pierre de taille, grâce à des baguettes clouées sur les coffrages.

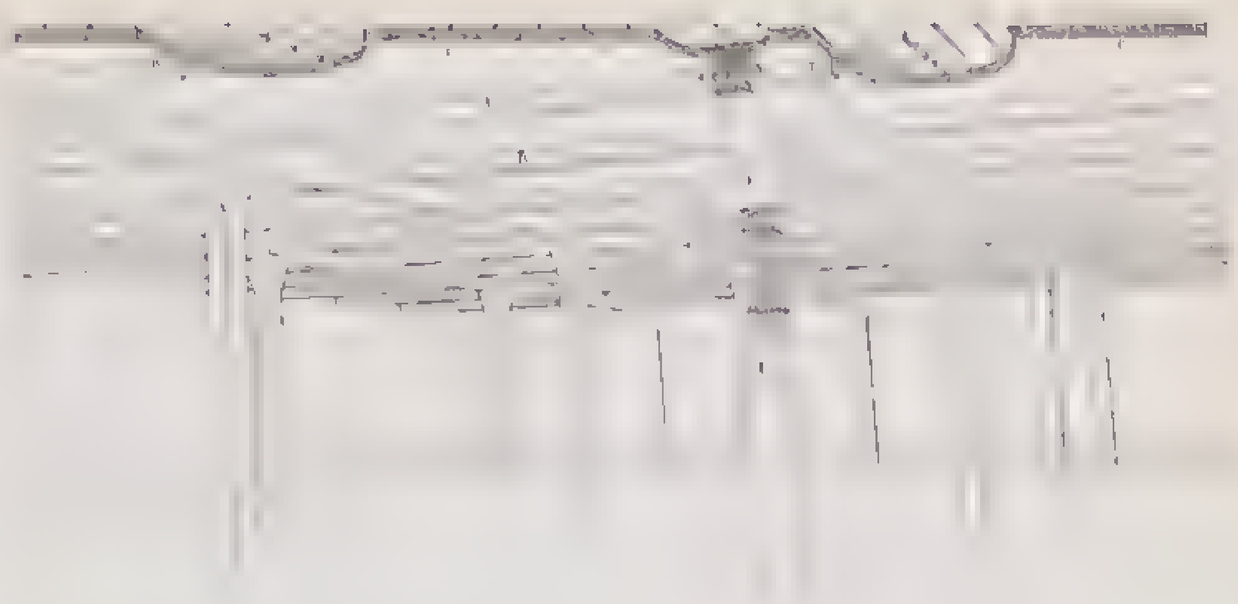
Dès les années 1870, sa résistance à la compression favorise la généralisation de son emploi pour les fondations, dont les formes de radoub de Missiessy à Toulon (Mazas, ing., 1876) sont un des premiers exemples. Mais plus que les possibilités structurelles de renouvellement du langage architectural, ce sont les facultés de moulage de cette « pierre artificielle » qui assurent son succès au départ ; à Paris les pavillons de cimentiers (Lafarge, Vicat) ou d'entrepreneurs (Coignet) en 1878, la fontaine lumineuse et son pavillon de manœuvre ou les produits de la classe 63 en 1889 imitent la pierre à moindre frais dans des compositions [illegible].

Les années 1890 sont décisives où de grands calculateurs, comme Mazas et Iedesco, mettent au point des méthodes de calcul rigoureuses tandis que se multiplient les brevets [illegible] François Hennebique en 1892, puis, en 1897 et après. Matra[illegible] [illegible] etc.). L'Exposition universelle d[illegible] ment armé par le nombre de ses applications [illegible] lui accorde A. Picard dans son *Rapport* [illegible] provoquer une esthétique appropriée ; c'est le triomphe d'un [illegible] « artistique » que l'on s'ingénie à mouler dans les formes les plus [illegible] dont seul se dégage le Château d'eau construit par F. Coignet, où l'intrados des voiles supportant les vasques laisse voir la construction réelle.

La décennie suivante voit ces avancées couronnées par la circulaire du ministère des Travaux publics du 20 octobre 1906, qui légitime le nouveau matériau. C'est l'époque des premières tentatives pour élaborer une expression architecturale tirant parti logiquement de son élasticité, de l'importance des portées et des porte-à-faux qu'il autorise, de la simplification formelle découlant des nécessités du coffrage. Si l'immeuble de la rue Danton (Édouard Arnaud, arch., 1898-1900) construit à Paris par François Hennebique démontre les possibilités du béton, tout en respectant l'éclectisme dominant, la villa qu'il édifie pour lui-même à Bourg-la-Reine (1901-1903) ouvre des voies nouvelles (fig. 2). Véritable « palais familial » destiné à abriter la « tribu » Hennebique (quatre ménages), mais aussi lieu



promotionnel de représentation susceptible d'accueillir de nombreux visiteurs, cette villa, dont il a rationnellement étudié les plans en privilégiant la lumière et l'aération, explore et expose toutes les possibilités du nouveau



3. Représentation schématique d'une ossature en système Hennebique

les architectes novateurs attachés à promouvoir [illegible] systèmes. Mais les différences entre ces deux [illegible] témoignent plus de la volonté de se poser [illegible] tique agressive et internationale de l'entreprise Hennebique [illegible] gressivement au silence la concurrence. En fait jusqu en 191[illegible] systèmes s'opposent par les syntaxes architecturales qu'ils mettent

Le système Hennebique (fig. 3), comme la plupart des procédés concurrents, consiste en un assemblage rendu monolithique de poteaux et de poutres où des armatures métalliques, raccordées par des ligatures, sont noyées dans le béton (mélange de ciment, cailloux, gravier et sable). L'invention de F. Hennebique réside dans la solidarisation par des « étriers » en fers plats du béton, soumis à des efforts de compression, et des fers ronds, travaillant en traction et disposés à la partie inférieure des poutres et des dalles les fers des poteaux, disposés en périphérie, sont solidarisés par des entretoises

Le terme de ciment et brique armés convient mieux au système Cottancin (fig. 4) associant des pièces verticales de briques enfilées à des dalles minces. Dans ces dernières, un fil d'acier continu, plié et replié, noyé

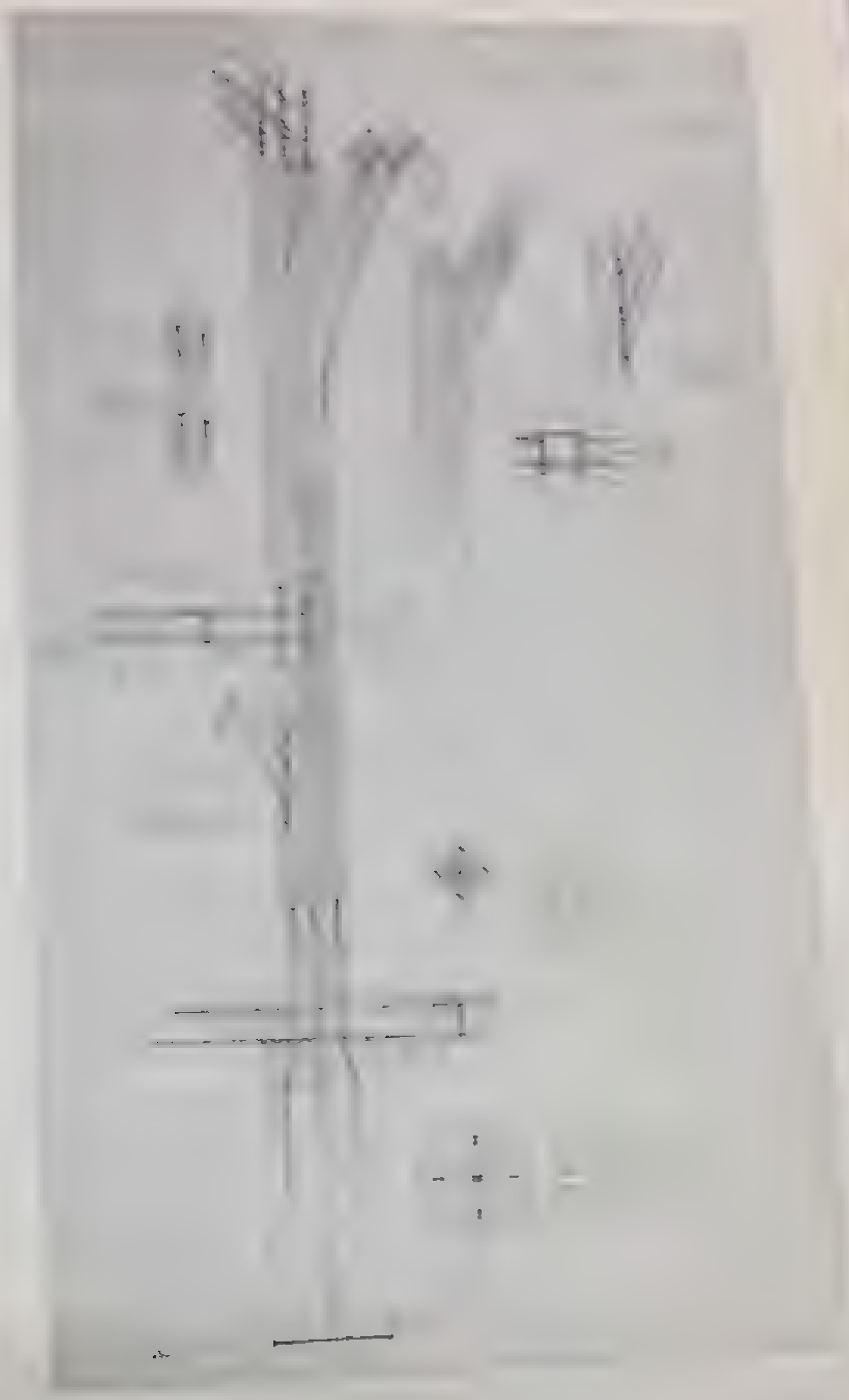
dans un béton sans graviers, constitue un grillage dont le maillage est pro
portionnel à la résistance ; faisant corps avec elles et les renforçant des
épines-contreforts » en beton, comportant deux barres d'acier reliees a l
ame horizontale par un fil continu, sont disposées diagonalement en
sous-face, de façon à multiplier les croisements qui sont des points forts. Ce
système se distingue par la minceur des dalles, la faible section des tiges
une limite d'élasticité nettement supérieure (vingt-trois fois plus elevée que
dans le système Hennebique) et la possibilité d'utiliser la brique armée
comme coffrage-parement. Malgré ces qualités exceptionnelles, il n'a qu'un
que par calcul, le prix plus élevé du mortier de ciment et des fers à petite
section genèrent un surcoût, cause de son abandon dès 1914 [E. Boudon].

Dans le beton fretté, inventé par Considère en 1900, des arma
tures helicoïdales continues, des frettes circulaires ou des cadres rectan
gulaires fermes s'opposent au gonflement transversal du beton dans les
pieces comprimées, permettant ainsi de majorer les contraintes admis
sibles dans de fortes proportions.

Les matériaux traditionnels réactualisés

L'industrialisation à grande échelle de leur fabrication ou l'intro
nisation de leur mise en œuvre suscite de nouveaux emplois des matériaux
traditionnels ou la mise en valeur de certains d'entre eux, considérés
jusque-là comme incompatibles avec une architecture de qualité.

Matériau ancien, la brique connaissait une éclipse depuis le
milieu du XVII^e siècle. Les procédés de mécanisation mis au point par
Terrasson et les frères Gilardoni (tuile mécanique), l'utilisation des
« fours à wagons » par Demimuid à Commercy, puis Borie Frères à Paris,
avaient permis d'en accroître considérablement la production dans la pre-
mière moitié du XIX^e siècle, mais on prenait soin de cacher l'emploi d'un
matériau jugé trop commun [B. Marrey]. Le goût éclectique pour l'archi
tecture Louis XIII et, surtout, l'essor du métal avaient favorisé sa réhabili-
tation ; les Halles de Paris (Victor Baltard et Félix Callet, arch., Pierre-Fran-
çois Joly ing., 1854-1866), où elle servait de coupe-vent à la partie infe
rieure des pavillons, avaient en quelque sorte officialisé son emploi. Son
coût économique et les jeux de polychromie qu'elle autorise, notamment
avec l'essor des briques vernissées, sont rapidement exploités dans les mar-
chés et diverses constructions courantes ; mais ce sont les Expositions uni
verselles de 1878 et surtout de 1889 qui en répandent l'usage en association
avec le fer. Elle a les faveurs des rationalistes qui l'utilisent en remplissage,
associée au métal ou au béton, et l'estiment pour son coût économique,



ses qualités isolantes, sa polychromie favorisant une décoration de bonne tenue sans tomber dans les errements académiques. Aussi est-elle largement employée dans les programmes industriels, administratifs, scolaires, dans les petites mairies de style Louis XIII ou dans les immeubles d'habitation courants. À l'approche du XXe siècle, elle apparaît dans des édifices de plus grande prétention tels que le Castel Béranger (1894 [illegible] de la rue La Fontaine (fig. 8) et l'hôtel Roy (1898) sur le boulevard [illegible] Hector Guimard. Elle devient [illegible]

[illegible] lavables, contribuant au rapide développement de [illegible] architecturale. Son extension repose sur un tissu industriel diversifié [illegible] l'ensemble du territoire et bénéficie à la fin du siècle des inventions et recherches de Pichenot-Loebnitz à Paris, du céramiste Alexandre Bigot à Mers, de l'ingénieur-briquetier Émile Muller à Ivry, des industriels Gentil et Bourdet. Avec la mode de l'Art nouveau, les carreaux émaillés apportent une note gaie et colorée sur les façades, tandis que le grès flammé, malgré son coût relativement élevé, est fort apprécié pour sa solidité, son absence de réaction aux variations thermiques et son imperméabilité. Faïences et grès émaillés sont de plus en plus utilisés dans les pièces humides, donnant lieu parfois à des compositions d'un grand raffinement, comme la salle de bains conçue par H. Sauvage et Ch. Sarazin pour le tapissier Jansen en 1902. Mais le grès émaillé n'est pas réservé qu'aux pièces humides ou aux revêtements de façade : il peut être utilisé pour des cheminées, comme celle, exceptionnelle, de la salle à manger de la villa Majorelle à Nancy, isolée au milieu de la pièce et assurant une séparation visuelle avec le fumoir ; il peut aussi donner lieu à des emplois plus inusités, comme dans la maison de Victor Luc à Nancy (Jacques-René Hermant, arch., 1901-1902) où la rampe du grand escalier est exécutée par Gentil et Bourdet

Offrant une gamme supplémentaire de tons et de textures, la meulière a la faveur de Guimard et de nombreux architectes de l'Art nouveau ; ils l'utilisent dans des édifices luxueux, alors que, réservée jusque-là aux ponts, aux soubassements de bâtiments utilitaires ou aux compositions pittoresques des rocailleurs, elle est considérée comme un matériau vulgaire, incompatible avec des réalisations d'un certain standing et tout juste bonne à être employée dans les maçonneries de modestes pavillons

de banlieue. Son apparition dans l'architecture privée parisienne reste toutefois exceptionnelle ; elle est plus fréquente en province, notamment dans les cités balnéaires ou des villes comme Le Havre, qui en autorise l'emploi dans les maisons en 1892.

Très tôt associé au métal dans les grandes verrières, le verre connaît des développements appréciables grâce aux progrès industriels. L'amélioration de la fabrication des verres laminés par des firmes telles que Saint-Gobain autorise des surfaces vitrées plus importantes, où les grands maîtres verriers peuvent donner libre cours à leur imagination. Inventées dans les années 1870 par Saint-Gobain, Amiche et Boussois, les dalles de verre moulé puis les produits concurrents, tels que les dalles *light house* de la firme Mombel, connaissent un succès immédiat dans les édifices industriels et commerciaux. Associées au métal, puis au béton, elles permettent la création de planchers ou de cloisons translucides qui améliorent sensiblement les possibilités d'éclairage. H. Guimard au Castel Béranger (fig. 8) Auguste Perret rue Franklin (1903-1904, fig. 11) en font une première utilisation dans des programmes de logement.

La pierre, matériau noble par excellence pour les traditionalistes n'est pas rejetée par les modernistes qui y font largement appel mais non exclusive, et en l'associant à d'autres matériaux ou en restreignant son emploi aux seules façades sur rue. La généralisation de la taille mécanique modifie la sculpture ornementale qui perd de son relief dans les immeubles de la petite et moyenne bourgeoisie ; dans les immeubles plus luxueux, l'ornement reste en ronde-bosse grâce au ravalement sur place des pièces épannelées par les sculpteurs d'ornement. Avec l'essor des constructions en béton armé, les techniques de débitage par sciage mécanique favorisent l'apparition des façades en placage de pierre ou de marbre comme au Théâtre des Champs-Élysées (fig. 24) sur l'avenue Montaigne (Roger Bouvard, Henry Van de Velde, A. et G. Perret, arch., 1906-1913).

Les concepts

Les supports du débat théorique

La presse spécialisée en architecture et dans les domaines connexes (matériaux de construction, hygiène, urbanisme, chambres syndicales, métiers d'art, etc.), s'était considérablement développée sous le Second Empire (soixante-huit nouveaux titres entre 1848 et 1880) ; elle poursuit son essor pendant l'âge d'or de la presse (cent quarante-six nouveaux titres entre 1880 et 1914). Simples revues techniques, organes de sociétés ou de syndicats professionnels, périodiques dirigés par des personnalités mar-

[illegible] place aux architectes provinciaux. *Le* [illegible] disparaît en 1900. Ces revues sont [illegible] *Construction Moderne* (1[illegible] Planat et ouverte à tous les courants ; toutes deux [illegible] importante de leurs colonnes aux aspects techniques de la construction. Moins technique, mais néanmoins assez ouverte, *L'Architecte* (1906-1935), proche de la S.A.D.G., est éditée par Albert Lévy, qui tient en outre la Librairie centrale des Beaux-Arts. A l'opposé, *L'Architecture* (1888-1939), émanation de la très élitiste S.C., défend les positions de l'Ecole

Parallèlement à ces publications parisiennes, l'émergence de revues régionales telles que *L'Architecture et la Construction dans l'Ouest* (1897-1914), *L'Architecture et la Construction dans le Nord* (1891-1914), *Le Bâtiment Marseillais* (1889-1914) ou *L'immeuble et la Construction dans l'Est* (1887-1935) témoignent de l'essor du régionalisme architectural et du souci des architectes provinciaux d'affirmer leur identité et leurs différences

Significative également est la participation, nouvelle, au débat architectural de revues qui, telles *Art et Décoration* (1897-1938), sont liées au renouveau des arts appliqués et défendent le mouvement de l'Art nouveau, également soutenu par *L'Architecture moderne* (1909-1922)

À coté de ces publications purement architecturales, d'autres s'attachent à promouvoir de nouveaux matériaux, comme *La* (1898-1939), *Le Ciment Armé* (1908-1914) ou *Le Béton Arme* (1898-1939), revue d'entreprise dont Hennebique fait un outil de propagande et une arme de choix dans sa politique de conquête du marché. D'autres, telles que *L'Habitation à Bon Marché* (1904-1907) traduisent l'importance nouvelle prise par le secteur du logement social.

On ne peut négliger enfin le rôle joué par les recueils d'architecture dans la transmission des modèles et la pérennisation de la pratique du « tubard » (emprunt plus ou moins substantiel à un projet public). Certains, comme *Croquis d'architecture Intime* (1866-1898) dirigé par Gustave Raulin et voué à l'atelier de Charles-Auguste Questel, perpétuent la tradition des détails d'architecture, vivier de l'éclectisme ; d'autres, comme *Les Concours Publics d'Architecture* (1895-1914), restent dans la lignée des publications de Félix Narjoux mais avec un appareil critique très réduit. Tout aussi éclectiques, les planches gravées des *Monographies de Batiments Modernes* (1882-1910) d'A. Raguenet s'ouvrent volontiers aux productions de l'Art nouveau. Mais le phénomène éditorial le plus symptomatique de l'évolution de la commande architecturale est la prolifération des ouvrages sur l'histoire de l'habitat ou des [illegible] autour du thème de la maison : *La Maison, études et croquis d'architecture* (1880-1881), *La Maison illustrée* (1889-1891), *Villas et Maisons de campagne* (1906-1907), etc. On ne peut dissocier cette production de l'extension des banlieues ou de la croissance des villes moyennes.

Le rationalisme

Parce qu'il s'appuyait sur le *Discours de la methode* de Descartes pour formuler sa doctrine architecturale, le terme de rationaliste avait été appliqué à Viollet-le-Duc et à ceux qui peu ou prou se réclamaient de ce courant de pensée. En fait, sans vouloir remonter aux traités de la Renaissance ou du XVII^e^ siècle, où certains de ses aspects sont déjà présents, le rationalisme architectural plonge ses racines dans ce mouvement critique apparu au XVIII^e^ siècle qui, de l'abbé de Cordemoy à Pierre Patte, en passant par Marc-Antoine Laugier et Jacques-François Blondel, n'a cessé de défendre le retour à une plus grande logique structurelle et une meilleure adéquation de la distribution aux nécessités du programme.

Mais le rationalisme du XIX^e^ siècle marque un changement de nature important. Les théoriciens du XVIII^e^ siècle partaient le plus souvent de prémisses philosophiques sur la distinction entre le *beau* et *l'utile* afin de corriger des dévoiements par rapport au systeme de l'architecture

classique. Les rationalistes du début du XIXe siècle, tel Jean-Nicolas-Louis Durand, en étaient venus à identifier le beau à l'utile en s'efforçant de répondre aux questions inédites et complexes soulevées par les nouveaux programmes suscités par la révolution industrielle. Mais, en reléguant au second plan la question du style et limitant les finalités de l'architecture à l'utilité publique et particulière, ils avaient laissé en suspens la question du langage architectural, ouvrant ainsi la voie aux différents revivalismes et à l'éclectisme décoratif, germes de déliquescence du système de l'architecture classique ; ils avaient également laissé pendante la question de l'emploi des matériaux nouveaux et des conséquences architecturales à en tirer, offrant ainsi l'occasion du développement parallèle d'une architecture d'ingénieurs. En abolissant le primat de l'esthétique au profit de la fonction sociale et morale de l'architecture, le rationalisme avait ainsi opéré une rupture épistémologique, source du fonctionnalisme du XXe siècle.

Sous le Second Empire, ce processus trouve un premier aboutissement et un important retentissement à travers l'action et les écrits de Viollet-le-Duc, notamment les *Entretiens sur l'architecture* (1863-1872). Contrairement à ses prédécesseurs, il cherche à établir les bases d'une nouvelle expression dont la modernité soit liée à l'emploi de nouveaux matériaux, posant par là-même le problème du rapport entre l'architecte et l'ingénieur. Comme eux, il insiste sur les exigences du programme mais part d'un double constat : celui de la décadence de l'architecture qui « meurt d'excès joint à un régime débilitant », et celui de la supériorité du système de l'architecture gothique. S'appuyant sur une analyse attentive de celle-ci, il appelle, non point à en imiter les formes mais à en pénétrer l'esprit, logique et rationnel, pour élaborer l'architecture du temps présent, fondée logiquement sur des programmes, des techniques et des matériaux actuels. Le concept de « vérité », fondement de la beauté, est à la base de sa doctrine : il faut être vrai selon le programme et selon les procédés de construction ; de la nature du programme, des usages de la société pour laquelle il est conçu doivent découler logiquement la distribution de l'espace, de même que les qualités et propriétés des matériaux choisis pour sa matérialisation doivent commander sa mise en forme

Vérité, franchise, économie opposées aux mensonges d'une architecture jugée décadente, constituent dès lors un leitmotiv du discours rationaliste correspondant, en philosophie, à l'avènement de l'esthétique utilitariste, représentée dès 1884 par M. Guyau et qui trouve son aboutissement majeur dans *La Beauté rationnelle* (1904) de Paul Souriau. La connotation morale de ces termes n'est sans doute pas innocente ; progressivement prend corps l'idée que la crise de l'architecture reflète celle

d'une société en pleine mutation, où les valeurs morales traditionnelles sont corrompues par la toute-puissance de l'argent ou, pour les couches populaires soumises à des conditions de vie dégradantes, par la perte des racines terriennes. Et c'est précisément dans une époque secouée par les « affaires » et les luttes sociales que naissent des expressions nouvelles fondées sur un idéal de régénération morale, tandis que, face à la pression sociale, triomphent les hygiénistes, partisans d'une politique d'aménagement urbain et de logement susceptible d'améliorer l'hygiène physique et mentale du prolétariat.

La pensée de Viollet-le-Duc est reprise et réactualisée par Anatole de Baudot dont les enseignements au Trocadéro sont synthétisés dans *L'Architecture, le passé, le présent* (1916). Comme son maître, il insiste sur la nécessité non de créer un style nouveau, mais de rechercher des dispositions inédites, prenant en compte, dès les premières esquisses, les développements récents de la technique (ascenseurs, chauffage à vapeur, électricité, distribution d'eau, etc.) tout comme les nouveaux procédés constructifs sans dissimuler ces derniers. Mais il est réservé sur l'emploi du fer, dont l'association au verre entraîne des solutions de continuité préjudiciables à l'encadrement et lui préfère le ciment armé. Par ailleurs il exprime [illegible] éléments modernes de l'architecture plus nettement que son maître [illegible] de permettre l'émergence d'un art nouveau de [illegible] le Moyen Âge [illegible] sens d'une correspondance [illegible] de ce régime ». Enfin, contrairement à celle de Viollet-le-Duc, [illegible] construite reflète plus fidèlement sa théorie [illegible] structurale.

À la même époque, une tendance plus [illegible] lisme est représentée par Julien Guadet, chargé depuis 1894 à l'École des Beaux-Arts du cours de théorie de l'architecture, dont les idées sont réunies dans *Éléments et Théorie de l'architecture* (1901-1904). Ce disciple de Labrouste est âprement opposé au médiévalisme et à l'esthétique du pittoresque de Viollet-le-Duc et de ses épigones. Il n'en critique pas moins la place accordée aux ordres, à Vitruve ou Vignole, dans une formation trop subordonnée à l'antiquité, et il insiste sur les aspects scientifiques de l'art de bâtir et sur le devoir de modernité de l'architecte, qui doit refuser le pastiche et intégrer à son projet les nouvelles techniques, liées au confort, à l'hygiène ou à la construction, en en tirant les conséquences. Mais il considère l'architecture avant tout comme un art fondé sur le dessin et la composition ; cette réserve lui permet, malgré un éclectisme de façade, de concilier le rationalisme avec la tradition esthétique académique fondée sur les lois immuables et éternelles de la symétrie et de la proportion. Ce rationalisme classicisant devait avoir quelques influences sur l'œuvre de novateurs tels qu'Auguste Perret ou Tony Garnier.

La question du décor

En fait, ce qui sépare architectes académiques et modernes n'est pas tant la question de l'adaptation du plan aux besoins ou l'utilisation de matériaux nouveaux que celle de l'expression architecturale. La question de l'ornement, de la peau de l'édifice, est au centre d'un débat qui contribue à redistribuer les oppositions doctrinales. Par réaction à la rigueur des façades haussmanniennes, les années 1870-1880 voient le triomphe d'un éclectisme pittoresque, à l'origine d'une extraordinaire diversification du répertoire ornemental, tandis que les édifices monumentaux se chargent d'un décor exubérant dont l'Opéra de Charles Garnier est le prototype. Ce vent de contestation a finalement raison de [illegible] et suscite les assouplis[illegible]tures. La nouvelle forme de gabarit et la [illegible] liant hauteur de bâtiment et largeur de voie dans les dispositions de 1884, la plus grande importance des saillies autorisées (balcons, bow-[illegible]nes) la modulation [illegible] les hauteurs de bâtiment et le nouveau gabarit du [illegible]ment de 1902 entrainent une rapide explosion formelle de façades surch[illegible], [illegible]ver-vees, ou les architectes donnent libre cours à leur imaginat[illegible]. Paradoxalement, les architectes de l'Art nouveau rejoignent [illegible] les éclectiques académiques ; les uns comme les autres [illegible] compositions par grandes masses aux rythmes contrastés et seule l'utilisation d'un vocabulaire et d'une syntaxe ornementale historiée [illegible] modern style les oppose.

Les partisans d'un académisme classique s'élèvent contre les licences de cette vague ornementale et rejoignent sur ce point les positions des rationalistes. Pour ces derniers, l'ornementation, dont ils ne remettent pas fondamentalement en cause les sources d'inspiration historiques, doit être mesurée et se limiter à la justification de la structure constructive. Mais le détournement de cette économie de langage, dans la production courante, a pour conséquence un appauvrissement de l'expression architecturale, qui met à jour les limites de cette esthétique rationaliste. L'élaboration d'un décor sériel à base de produits industriels par A. de Baudot et le classicisme structurel de Perret sont à replacer dans une tentative pour résoudre ces contradictions, tout comme l'orientation vers un dessin plus épuré de certains architectes tels que Charles Plumet ou L. Bonnier. De fait, l'opposition entre les différents protagonistes du paysage architectural entre 1890 et 1914 peut à la limite se résumer à l'affrontement entre les partisans d'une grande liberté formelle et ceux d'un langage plus austère, plus moral, qui devait trouver son expression la plus absolue dans l'absence totale de décor et les parois lisses préconisées par

s Règlement de voirie
de 1902 prescrivant
de [illegible] rue [illegible]
vec ces saillies et
sabilités adoptés sous
[illegible] décret projet dessin
[illegible] Louis Bonnet

[illegible]

Le régionalisme

À partir des années 1900, le discours et la pratique architecturale commencent à être animés par un régionalisme qui puise ses racines dans l'esthétique du pittoresque, sans pour autant pouvoir s'y ramener. Il est en effet lié à l'essor du régionalisme politique et culturel illustré notamment par l'œuvre de Jean Charles Brun, fondateur en 1900 de la Fédération régionaliste française, l'action de Jean Lahor ou l'activité de certains mouvements (Ligue occitane, Félibrige) ; ennemi du jacobinisme centralisateur, ce courant prône une décentralisation autant politique, économique que culturelle. Hostiles aux villes tentaculaires, sources de tous les maux sociaux, ses adeptes sont partisans d'un empaysement économique d'un « retour à la terre », et du respect des diversités régionales, garantes de l'unité de la patrie. L'étude des arts populaires ou des formes d'habitat rural constitue, à leurs yeux, une source d'inspiration inestimable, offrant l'occasion de renouveler les arts, soumis à la dictature du classicisme gréco-latin en les inscrivant au plus profond de l'âme nationale [J.-C. Vigato]

Paradoxalement, cette attitude plutôt culturaliste rejoint le progressisme des architectes modernes dans un même combat contre le systématisme des solutions architecturales académiques, le pourrissement du vocabulaire classique et l'imposition des modèles parisiens à la province, sans tenir compte des différences climatiques ou culturelles ou des spécificités du paysage. Alors que J. Lahor s'élève contre l'uniformisa-

LES GRANDES TE[illegible]

L'Art nouveau

[illegible]
au sein de [illegible]
sont reçu[illegible]
dont des écrits [illegible]
anarchiste [illegible]
dans la mouvanc[illegible]
s'est attach[illegible]
Arts décoratifs [illegible]
notamment en Belgique, il est l'émanation de groupes contestataires volontiers adeptes du socialisme utopique de Morris. L'Art nouveau français, également qualifié de Style 1900 ou modern style, a bénéficié de l'action institutionnelle de l'Union centrale des Arts décoratifs (U.C.A.D.) issue en 1889 de la transformation de l'ancienne Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie fondée en 1864 ; il s'inscrit dans une politique économique de promotion de l'industrie d'art nationale, dans un pays traumatisé par l'amoindrissement de sa puissance industrielle et économique face à la concurrence étrangère et notamment germanique. Sans doute faut-il voir dans ces origines moins revendicatives l'aspect plus élitiste de l'architecture de l'Art nouveau qui naît presque simultanément dans les années 1890 à Paris et à Nancy. Dans cette dernière ville, elle s'appuie sur une production d'objets d'art entamée douze ans plus tôt ; dès

1881 les vases d[illegible] Société [illegible] Nouvelle Alliance provoque des [illegible] Nouveautés sont [illegible] Société Nationale des Beaux-Arts [illegible] surtout de [illegible] Prodi[illegible]

Nouveau [illegible] espaces [illegible] tacle [illegible] mouvement [illegible] naliste [illegible] d'Art [illegible] vente [illegible] [illegible] [illegible]

n est pas exempt de gratuité ; celle c est d ailleurs de des d'une époque où le goût pour le kitsch constitue une sorte de dans le luxe en même temps qu'une protestation de la sensibi nt d'origine artisanal, devant la montée de l'industrialisation. Les excès ornementaux dans lesquels tombe parfois l'Art nouveau, la récupération de son esthétique par des architectes éclectiques qui, pour faire moderne, l'in t en quelques points privilégiés de façades traditionnelles (portes ferronneries de balcons, etc.), ont précipité son obsolescence. La grande partie du public ne comprend pas ces complications formelles et n'y ent qu'un art de façade pour snobs, qualifié de « style nouille ». Le critique, qui a assuré son succès, se détourne de cette expression quand elle gagne des couches plus populaires, la consacrant complémentaire à verser au dossier de l'éclectisme.

rapide déclin dans le domaine architectural s l incapacité de ses adeptes à se structurer durable doctrine precise, malgre les efforts de Frantz Jourdain et la fondation du Salon d'Automne en 1903, et dans l'échec de groupements ephemeres qui, telles la Société internationale de l'Art p (fondée par Jean Lahor), la Société du Nouveau Par présidée par E. Jourdain) ou L'Art pour Tous (présidée par à partir de 1906) entendaient le faire évoluer vers un art socia Plus qu'un vement cohérent, il s'agit d'une collection d'individ ces à leur contexte culturel, local ou national ; l ques, leurs attitudes face à la culture classique et à la com sont plus enclins a composer avec le gout dominant) les production d'ensemble personnelle comporte des contradicti rentes au caractère expérimental de leurs œuvres

Cette disparité tient en partie aux diverses influences qui in gent ce mouvement et en brouillent le message, l'amenant parfois aux frontières de l'éclectisme.

Celle des arts d'Extrême-Orient se relie au phénomène plus général de l'engouement pour le Japon, favorisé par l'ouverture de ce pays à partir de la restauration Meiji de 1867 et encouragé par l'action de l'U.C.A.D., qui considère le caractère organique de l'art et de l'artisanat japonais comme un modèle à adapter pour revitaliser la production artisanale française. S. Bing a été, dans une boutique précédant de vingt ans celle de 1895, un des propagateurs les plus actifs de ces œuvres qui infusent dans l'Art nouveau la liberté, la souplesse, la sinuosité calligraphique et la délicatesse des tons. L'architecture 1900 s'abandonne volontiers à ces caprices de la forme. Le modern style est marqué, en France surtout, par l'influence d'un naturalisme qui rejoint certaines suggestions

extrême-orientales : les plantes sous toutes leurs formes (feuilles, tiges, lianes, fleurs,...), les animaux (reptiles, insectes, poissons, méduses,...), les femmes longilignes, aux courbes fluides et au sourire prometteur, en constituent les thèmes de prédilection et le point de départ de combinaisons décoratives, voire de formes structurelles.

Le néogothique, dont la mode touche les programmes d'ornementation dans les années 1880-1890, laisse des traces visibles dans la prédilection pour certaines formes dérivées de la période flamboyante (lignes ascensionnelles, gables, arcs en accolade, balcons ajourés de soufflets et de mouchettes, meneaux, étroitesse de certaines ouvertures, etc.) Chez des créateurs originaux comme Guimard, ces motifs d'emprunt sont

en style 1900 du rococo, par l'importance du décor sculpté [illegible] flexibilité et une science des passages révélant une grande maîtrise [illegible]ment sensible au charme du rococo, prédominant dans l'ambassade de France à Vienne (1912), Georges Chédanne sait surprendre dans des compositions aux surfaces mouvementées, mais en restant toujours dans les limites des convenances acceptables par sa clientèle du XVIe arrondissement ou celle des hôtels pour voyageurs qu'il édifie.

A l'opposé de ce courant apparaît, entre 1903 et 1906, une tendance modern style plus dépouillée ; face aux critiques de plus en plus virulentes contre le délire formel de certains pavillons de l'Exposition de 1900, comme celui des biscuits Pernod, et les excentricités de l'Art nouveau, qualifié d'art étranger dans une période de chauvinisme croissant

nombre d'architectes préfèrent temperer leur verve pour se ranger sous la bannière de la « tradition française » et du « bon goût ». Guimard lui-même n'échappe pas à cette évolution et montre plus de retenue dans ses œuvres postérieures à 1904. Un mouvement identique se dessine au sein de l'École de Nancy dans deux directions différentes. Les moins engagés dans l'Art nouveau, comme Désiré Bourgon, Fernand César ou Louis Déon, accentuent l'abondance du décor, mais en l'édulcorant par des souvenirs académiques ; Émile André, Joseph Hornecker, Lucien Weissenburger et les autres architectes progressistes enferment le décor dans des cadres stricts ou en donnent une version plus graphique

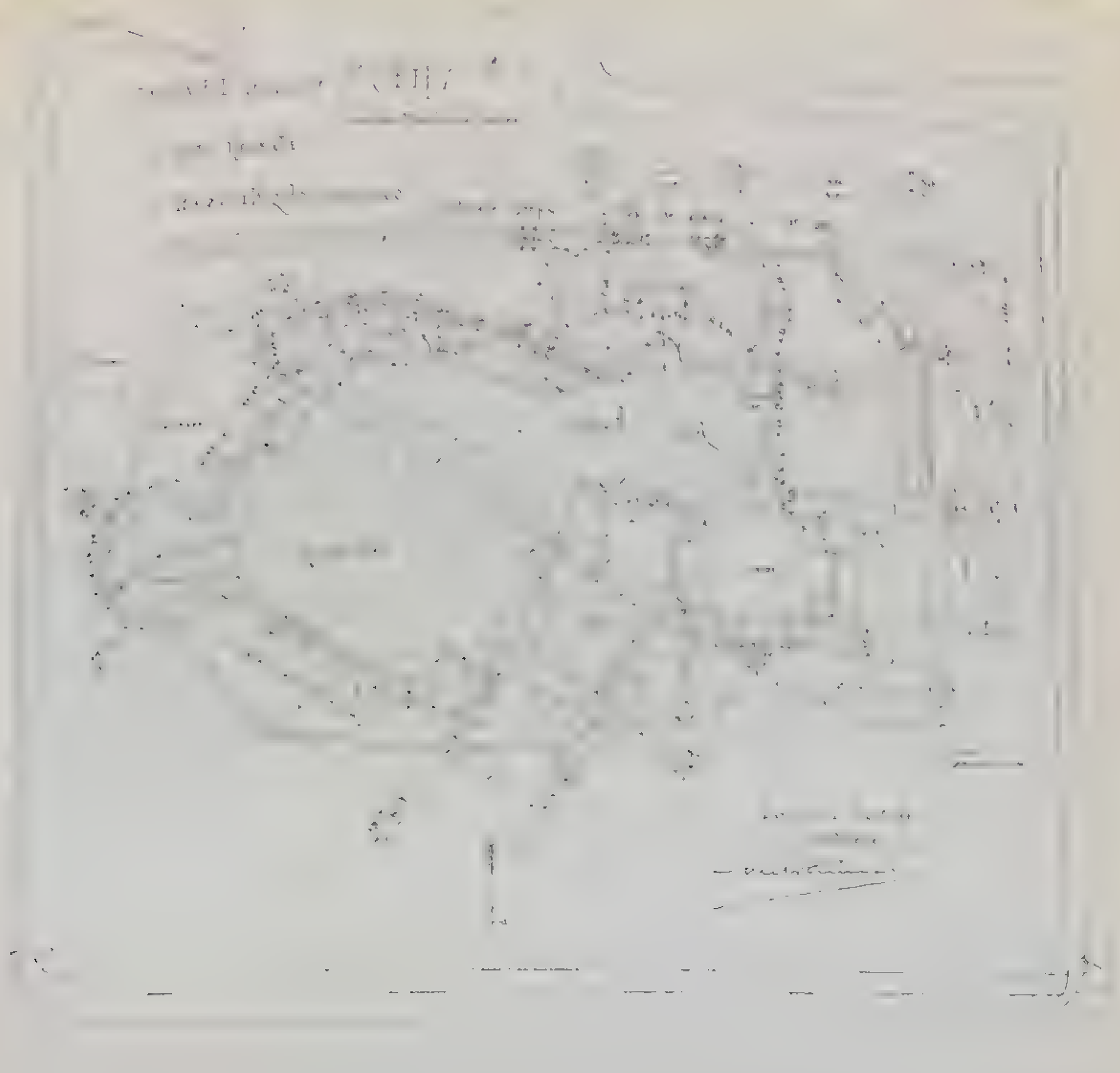
Certains architectes avaient marqué dès 1900 leurs réticences pour les débordements décoratifs. À ce titre, Charles Plumet (fig. 7) est l'un des représentants les plus typiques de cette tendance, dans une production

embrasse la totalité du programme jusque dans le moindre détail, chaque élément que rien n'est sans importance dans une entreprise architecturale où l'harmonie doit régner entre tous les éléments. Ce souci de l'unité totale de l'œuvre, qui doit beaucoup à Horta et le conduit à déployer une activité importante dans le domaine des arts décoratifs, est chez lui poussée à l'extrême et commande, sur le plan technique et formel, les rapports entre architecture et décor : l'ornement est le prolongement de la structure, le tracé des formes architecturales s'achève en décor. Ce parti, présent dès les premiers travaux, devient la constante d'un art où les relations entre architecture et décor sont régies par de subtiles gradations, à partir d'un schéma général simple et même sévère, vers des inflexions de formes diverses assez mesurées, puis vers des motifs décoratifs contrastés et exubérants disposés en des points choisis (grilles, portes, balcons, supports,...). Mais Guimard est aussi attentif à lier la forme et la fonction, et cette virtuosité formelle se traduit également, notamment dans ses maisons ou hôtels particuliers, par de savantes

interpénétrations d'espaces, comme à l'hôtel Mezzara (1910-1911) rue La Fontaine où un habile jeu d'entresolements permet de varier les hauteurs des pièces selon leur usage. Cette maîtrise de la distribution est sensible également dans son hôtel de l'avenue Mozart (1905-1912) qui tire admirablement parti de l'étroite parcelle triangulaire. Le raffinement dont est empreint l'art de Guimard apparaît dans la place donnée à la polychromie, discrète, mais très soignée, étudiée dans le détail et accordée en contrastes nuances et délicats. Dans les « castels » et les hôtels, il laisse libre cours à sa verve créatrice, dans des compositions d'un pittoresque à la limite du fantastique, comme le Castel Henriette (fig. 9) à Sèvres (1899-1900), ou d'une grande complexité, comme dans l'hôtel Nozal (1901-1906, détruit) de la rue du Ranelagh ; ce dernier, dont les façades sont animées par un jeu de courbes

d'une profusion quasi baroque, est remarquable par l'articulation des espaces symétriques des deux ailes, qui convergent à 45° vers le hall et l'ascenseur central et se mêlent à ceux, dissymétriques, du reste de l'édifice. Les immeubles sont en général moins engagés dans l'Art nouveau

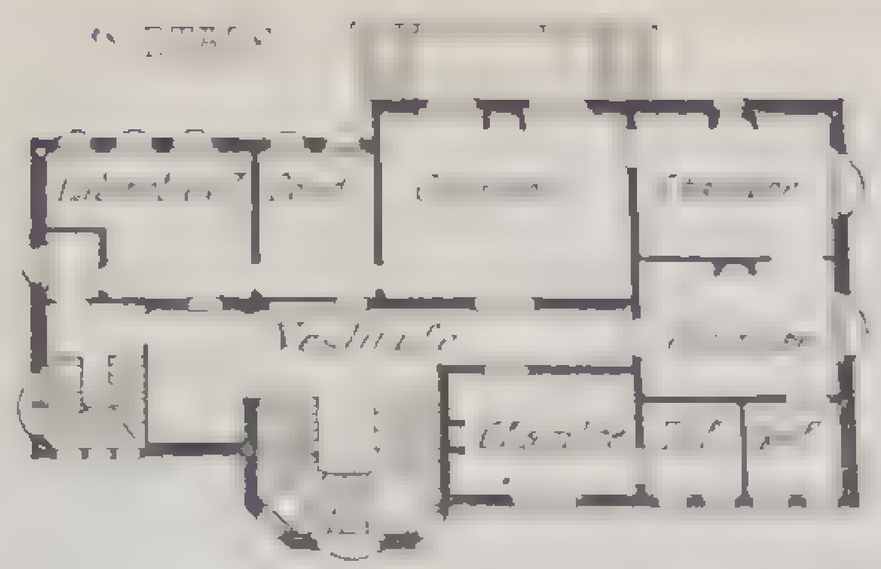
Avec Paris, Nancy constitue l'autre foyer important d'architecture de l'Art nouveau en France. L'insistance mise sur l'union des arts, associée au désir de se démarquer de la capitale, est un trait caractéristique d'une production dont la première manifestation, la maison du boulevard

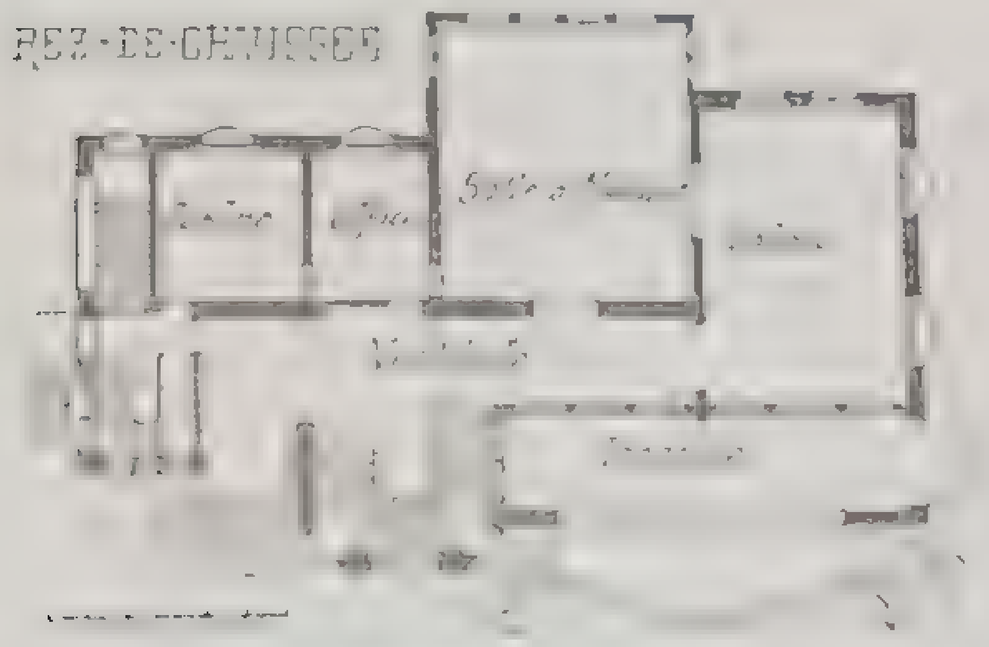


Lobau (1896), est due à l'ébéniste Eugène Vallin, ce qui est symptomatique ; cet édifice, d'un modern style encore timide, est l'amorce d'une importante production où les maîtres d'œuvre locaux affirment leur spécificité. L'École de Nancy n'est pas pour autant fermée aux interventions extérieures. Dans la maison Victor Luc (1904), Jacques-René Hermant introduit dans une composition classique une variante baroque très parisienne de l'Art nouveau, mais guère imitée. Bien plus marquante a été la Villa Majorelle (1901-1902) (fig. 10), où le Parisien Henri Sauvage varie volumes et percements, pour répondre à la diversité des espaces intérieurs, et joue avec les matériaux, pour souligner les formes architecturales et les détails techniques. Cette liberté formelle se retrouve dans les réalisations d'André, de Gutton, de Weissenburger et d'Hornecker. D'autres architectes

comme Lucien Bentz ou Paul Charbonnier ont une attitude plus hésitante vis-à-vis de l'Art nouveau et leurs œuvres constituent une sorte de compromis entre éclectisme et modern style

En dehors des foyers parisien et nancéien, le style 1900 semble connaitre un succès inégal dans le reste du pays, les villes balnéaires ou thermales y étant plus ouvertes, mais la diffusion de l'Art nouveau en province a été peu étudiée jusqu'à présent. Dans le Nord, la grande bourgeoisie accueille froidement cette esthétique et, à quelques exceptions près, son application reste limitée à certains détails (motifs de ferronnerie, frise de lave émaillée, bow-window à structure légère, vitraux,...) qui s'intègrent dans des compositions éclectiques, néo-Louis XV ou inspirées du baroque lillois L'habitat de la petite et moyenne bourgeoisie offre cependant un terrain de prédilection à un Art nouveau dont les réminiscences hankariennes se mêlent à l'esthétique régionaliste. Lyon n'admet que très modérément un style dont la fantaisie et la richesse décorative correspondent mal à la tradition de rigueur et d'austérité de l'architecture locale ; quand il apparaît, il garde un caractère mesuré et s'insère dans une architecture relevant le plus souvent de l'éclectisme. Ses manifestations se rencontrent essentiellement dans le quartier des Brotteaux aménagé au début du siècle





modernes ... mouvement ... passé dans une période ... particulièrement associé à l'histoire des styles ... les ... l'Art nouveau ont contribué à donner ... être que les premiers utilisateurs du metal et du beton qui souvent repètent ou prolongent des formes traditionnelles. Sans doute a-t-il été un phénomène passager, vite dépassé par des recherches tout autres parce que ses réalisations tendaient trop souvent à s'apparenter a des objets d'art, coupés du contexte urbain et des réalités socio-economiques, mais il a été un acte décisif dans la mutation de l'architecture contemporaine

Une modernité en béton

Toute différente est l'approche d'architectes qui, à partir de l'emploi du béton armé dans leurs constructions, cherchent à en déduire les fondements d'une nouvelle expression. Dans cette voie appelée à un riche avenir, trois figures émergent plus particulièrement

Anatole de Baudot et ses successeurs

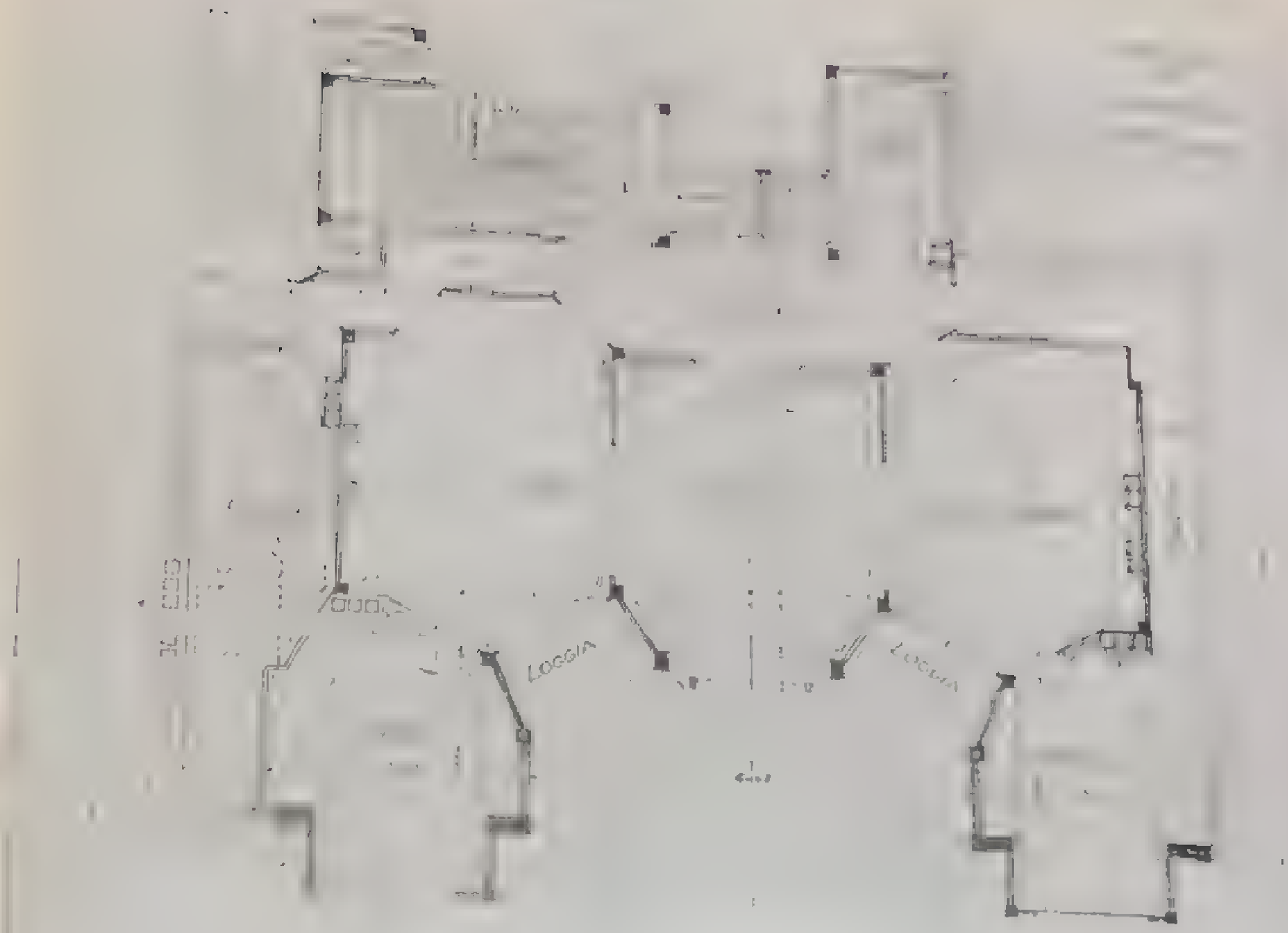
[illegible]

Les frères Perret

Bien que partageant [illegible] Viollet-le-Duc et même Freret pour le béton armé, c'est des voies totalement différentes que Perret et ses frères s'engagent. L'architecte moderne [illegible] d'entrepreneur. A. Perret est d'abord un constructeur qui s'estime révolutionnaire parce qu'il a fait du béton [illegible] s'il a profité à l'École des Beaux-Arts des enseignements de Julien Guadet, avec le fils duquel il est lié, c'est avant tout sur les chantiers paternels qu'il s'est formé et à la lecture du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* de Viollet-le-Duc qui figurait dans la bibliothèque familiale. Adoptant le béton armé dès 1899, pour le casino de Saint-Malo, ce n'est qu'avec l'immeuble de la rue Franklin (fig. 11) qu'il en généralise l'emploi à l'ensemble de l'édifice et cherche à en dégager une nouvelle formulation esthétique. Pour autant, il n'a en rien contribué à la mise au point du matériau ni été le premier à poser la question de son expression architecturale, Baudot l'ayant précédé sur ce terrain. Comme ce dernier, il y voit le principe d'un nouvel art de bâtir, et non un simple procédé constructif. Mais sa maîtrise des problèmes techniques, qui revêtent pour lui une importance primordiale, lui permet non

rient architectural, ou aucun decor parasite ne vient brouiller la lecture de l'ossature, la saillie d'un porte-à-faux, les rythmes heureusement cadencés de la répartition des pleins et des vides. Le principe de mise en représentation de la construction l'amène à suggérer le squelette sous la peau architecturale par des contrastes de matière, des jeux de plans diversement rythmés, la suppression de composants traditionnels du vocabulaire classique (colonne sans base ni chapiteau) ou la réinterprétation des plus signifiants (attique, corniche, modénature...)[J. Abram]

Par ces caractéristiques, l'architecture de Perret apparait alors d'une modernité audacieuse, mais dont les fondements théoriques ne pouvaient à la longue qu'emporter l'adhésion de l'académie. Dans le climat nationaliste d'avant-guerre où les architectes prennent pour modèle l'art de Jacques-Ange Gabriel, considéré comme l'expression majeure du génie national à l'époque où la culture française dominait le monde, l'architecture rigoriste de Perret a parfois été soupçonnée d'être trop ouverte aux influences étrangères, notamment « teutonnes ». Face a



la poussée des avant-gardes après guerre, ce jugement devait progressivement s'inverser, son style étant perçu comme une voie spécifiquement française de la modernité

Moderne, Perret l'est encore par sa double compétence d'architecte et d'entrepreneur, qui l'incite à rechercher les solutions les plus élégantes et les plus économiques et lui permet en certaines occasions d'accaparer la commande, comme au Théâtre de l'avenue Montaigne. Cette bivalence fend caduque la traditionnelle opposition entre architecte et ingénieur et annonce les évolutions ultérieures de la maîtrise d'œuvre

La modernité classicisante de Tony Garnier

C'est une autre voie, complémentaire de celle de Perret et, en un sens, plus riche d'avenir, qu'ouvre Tony Garnier avec le coup d'éclat de la Cité industrielle, dont ses réalisations lyonnaises sont l'incarnation. Il

emploie systématiquement le béton et le ciment, armés ou non, mais adopte aussi le métal, notamment dans les grandes charpentes de ses bâtiments industriels, et fait un large emploi du verre, qu'appelle une architecture créatrice de vastes surfaces vides. Mais, à la différence de Perret et de Baudot, son attitude est plus distanciée par rapport à ces matériaux nouveaux dont il ne cherche pas à déduire un système esthétique purement structurel. Plus plasticien, il a aussi une vision plus globale, plus urbanistique et idéologique des finalités de l'architecture, non limitée à un art de bâtir ou à une question de style mais inscrite dans un

contexte urbain et [illegible] dans un processus plus vaste [illegible] social

[illegible] hardi [illegible] possibilités des nouveaux matériaux [illegible] espaces couverts dépourvus de supports intérieurs, et à exprimer franchement le système constructif, en en tirant des effets puissants, comme dans l'auvent aérien de la gare ou la couverture et les portiques de la salle d'assemblée de la Cité industrielle (1901-1917), les redans du projet du concours (fig. 12) de la Fondation Rothschild (1905), la grande halle des abattoirs de la Mouche (1906-1928) (fig. 15) ou le portique et les entrées monumentales du stade Gerland (1913-1928) (fig. 26) à Lyon.

Mais son tempérament créateur l'amène à profiter pleinement des possibilités de ces matériaux pour élaborer une œuvre composant facilement avec l'architecture de l'époque par une nudité et une volumétrie qui annoncent les avant-gardes d'après-guerre. Privilégiant des tracés rectilignes ou comme l'angle droit, des formes simples et géométriques, il conçoit ses constructions comme des ensembles de volumes cubiques, la suppression de la modénature et du décor ainsi que la généralisation du toit-terrasse affirment franchement dans l'espace ces blocs qui se prêtent à une grande variété de combinaisons, mais sans esprit de système. Dans certaines maisons de la Cité industrielle (fig. 13), la planéité des façades atténuées de corniche n'est rompue que par les saillies des tablettes d'appui des baies et la tumbrante, tandis que dans le projet pour la Fondation Rothschild (fig. 12) la disposition en épis les lignes brisées de la

12. Concours pour la construction d[illegible] économiques, Fondation Rothschild, maître d'ouvrag[illegible] projet de Tony Garnier, [illegible] respectivement par [illegible]

[illegible]

[illegible] semble dont s'inspire la poésie de Rousseau et [illegible]

Le caractère monolithique du béton armé [illegible] voiles porteurs ou d'ossatures dont il use sans [illegible] nature des programmes, lui inspire une grande liberté dans [illegible] disposition des percements. Les qualités poétiques de ses [illegible] réalisations s'appuient sur un sens très sûr des justes proportions [illegible] eurythmie, à ses yeux sans doute d'autant plus nécessaires que son style est dépouillé. La sobriété, la franchise, la grandeur de cette architecture sans décor, mais où le modelé architectural joue son rôle en des points choisis, sont renforcées par le parti, audacieux à l'époque de laisser le béton apparent, sans le masquer derrière quelque placage, il en accroît des effets d'une grande puissance dont l'aspect monumental est néanmoins souvent tempéré, dans les esquisses et les rendus des projets par les formes végétales qui les accompagnent. Son approche plus plastique que structurelle du béton le conduit à imaginer des solutions inédites et riches d'avenir comme celle des portiques de la salle d'assemblée ; par la grande transparence qu'elle favorise, les jeux de tex

[illegible] et des unités d'habitation de

[illegible] formel de T. Garnier n'est pas [illegible] tendue par une analyse [illegible] avec une souplesse [illegible] ls. Ce sont les [illegible] son univers, qui dictent [illegible] oderne de l'établ[illegible]

espaces des abattoirs [illegible] Grange-Blanche [illegible] témoignent de sa capacité [illegible] en gardant la maîtrise de son langa[illegible] anodins ou les plus utilitaires.

Le style novateur de T. Garnier plonge toute [illegible] l'architecture antique. Mais loin de tenter d'en ressusciter les [illegible] comme nombre de ses contemporains, il s'imprègne de son esprit. La leçon qu'il en tire n'est pas celle des monuments romains chargés d'ordonnances et de sculptures, des thermes majestueux, mais bien plus celle des insulae, des maisons à atrium, d'une architecture aux volumes pittoresques. Peut-être aussi n'a-t-il pas été insensible aux charmes de la villa rustique à l'italienne qui ont pu inspirer certaines compositions dissymétriques de la Cité industrielle.

Le Marais de l'éclectisme

L'œuvre théorique et pratique des personnalités les plus résolument engagées dans l'aventure de la modernité ne doit pas masquer les réalisations, parfois dignes de mention, de nombreux architectes dont la position vis-à-vis de ces orientations nouvelles est plus hésitante ou ambiguë, quand elle n'est pas purement opportuniste et dépendante du degré d'ouverture aux changements des demandeurs d'ouvrage.

À partir des années 1890, le débat qui avait opposé sous le Second Empire les modernistes rationalistes et les académistes n'a plus grande

des positions modernes ne peuvent rester totalement [illegible] tiles à une architecture de pastiche ou à des recherches purement [illegible] tives, ils tentent de dégager un compromis moderne en intégrant parfois des éléments régionalistes. Certaines œuvres de Louis Süe et Paul Huillard, les villas construites par Sauvage sur la côte atlantique, la production de Louis Bonnier s'inscrivent dans cette démarche, qui influe également sur une partie importante de l'architecture balnéaire ou thermale de la Belle Époque

Chapitre 3

Les programmes

En 1889, la plupart des programmes engendrés par les nouveaux besoins de la civilisation industrielle sont déjà définis. Certains d'entre eux prennent une extension nouvelle (établissements scolaires, bancaires,...) ou donnent lieu à une redéfinition de leur traduction, par l'emploi de nouveaux matériaux (architecture industrielle) ou la généralisation de nouveaux concepts d'organisation (architecture hospitalière). D'autres enfin, qui ne sont pas entièrement nouveaux tels que le logement social deviennent véritablement significatifs dans les années 1900.

Les programmes publics

Les équipements administratifs

Symbole d'un pouvoir assuré par une classe politique plutôt conservatrice et généralement fermée, voire franchement hostile, à l'art moderne, l'architecture officielle des programmes liés à l'exercice et à la représentation de la puissance publique associe sa nécessaire monumentalité aux valeurs sûres du passé. Quand ils n'emménagent pas dans les anciennes demeures de l'aristocratie, les ministères et les préfectures adoptent un style classique allant du Louis XIV au Louis XVI, tandis que les rigueurs du néoclassicisme sont préférées pour exprimer celles de la justice, que le Louis XIII est majoritairement mis à contribution, dans sa variante brique et pierre, pour les petites mairies et que des compositions néo-renaissance ou néo-baroque chargées sont adoptées pour les hôtels de ville de plus grande prétention, comme ceux de Tours (1895-1903) et de Roubaix (1905-1908) édifiés par Victor Laloux.

Les mairies des petites communes se distinguent cependant parfois par des conceptions plus neuves. Les nombreuses mairies-écoles édifiées dans les communes rurales correspondent le plus souvent à une politique de modèles qui annonce le concept de série architecturale. Dans d'autres, la modernité s'exprime par une composition pittoresque et l'intégration d'un répertoire régionaliste : le néo-flamand de la mairie de Loos-lez-Lille (1884) de Louis-Marie Cordonnier est encore à la limite de l'éclectisme his-

14. Mairie de Templeuve (Nord). Louis Bonnier, arch., 1893-94, vue depuis la place [illegible]

l'éclectisme et du regionalisme ; dix ans plus tard, la mairie de Templeuve (fig. 14, Louis Bonnier, arch., 1893-1894) ouvre des voies nouvelles par son traitement inspiré des traditions locales et dont les lignes épurées et raffinées font penser aux recherches ultérieures de H. P. Berlage pour la Bourse d'Amsterdam (1897-1903). Plus rares sont les mairies relevant de l'Art nouveau comme celle d'Euville (H. Gutton et J. Hornecker, arch., 1900-1905).

Plus utilitaires, les bâtiments des administrations et services étatiques ou municipaux mis à la disposition des citoyens se doivent d'illustrer l'efficacité et le progressisme de la République ; aussi sont-ils plus ouverts à l'architecture moderne, dont les conceptions correspondent mieux aux budgets souvent serrés de ces programmes moins prestigieux. En outre, la classe politique se décharge volontiers de l'essentiel de la maîtrise d'ouvrage de ces bâtiments moins représentatifs sur les architectes ou ingénieurs municipaux, ou sur des hauts fonctionnaires, souvent issus des grandes écoles d'ingénieurs et donc plus enclins, de par leur formation, à favoriser des solutions nouvelles, tandis que certaines administrations créent leur propre service d'architecture, comme celle des P.T.T. à partir de 1901.

L'appui convaincu d'Édouard Estaunié, directeur du Matériel et de la Construction aux P.T.T., permit ainsi à François Le Cœur d'entamer en 1906 une brillante carrière comme architecte de cette administration et

le vainqueur des refléchies lors du concours même pour la cité Martyrs (1900-1905) l'imitant la pierre au soubassement il combine les pleins de brique et les dalles de ciment du système Coignet en fabrique des pa d'A. de Baudot le plan libre d'une grande souplesse l'éclairage optimum des salles résultent de ces choix structurels tandis que le traitement en gradins des trois niveaux supérieurs permet l'aménagement continu de terrasses promenoirs et de divers locaux sociaux Dans le Central te phonique de la rue Bergère (1911-1921) il use du même procédé construct tif et de la même économie de moyens pour exprimer les fonctions rentes des deux corps de bâtiment en l'un pour de pour clairer les trois niveaux de salles des multiples et faire aux rythmes plus contrastés traduisant les fonctions barreau immense mur de briques aveugle orné de l'angle des rues la simplicité formelle de l'ensemble contraste témoignant de la nouveauté de ce programme

Un dépit de son expression architecturale des des Postes de Paris rue du Louvre (J. Guadet architecte) pas moins remarquable par l'ampleur inusitée de était contraint architecte l'adoption d'une ossature trame de poteaux et l'attention portée aux équipements techniques lui a permis de réaliser un édifice dont le parti de distribution l'abondance d'air et de lumière en font un modèle de référence pour les hôtels de poste ultérieurs

Programmes quasi industriels, les abattoirs municipaux s'ouvrent à la modernité. Ceux de la Villette (Louis-Adolphe Janvier et Jules de Mérindol arch., 1863-1867) et de Vaugirard (Ernest Moreau arch., 1888-1907) à Paris faisaient une large place à l'architecture métallique mais dans une organisation traditionnelle. Ceux de la Mouche (fig. 15) à Lyon (T. Garnier arch., 1906-1924) apportent des solutions entièrement inédites. Reprenant la division habituelle entre le marché aux bestiaux et les abattoirs proprement dits, T. Garnier élabore un plan d'ensemble d'une grande logique, prenant en compte l'agrandissement éventuel grâce à des réserves ou des dispositifs en peigne ; appliquant la règle du parcours minimum, il accorde une attention toute particulière aux circulations structurées autour de la croisée des axes de la halle et de la rue couverte [O. Cinqualbre]. Construits en fer ou en ciment armé, les bâtiments s'imposent par la qualité de leur traitement architectural, notamment la grande halle du marché aux bestiaux (récemment réhabilitée), dont le dessin a inspiré la couverture des chantiers navals de la *Cité industrielle*, dans sa version définitive (1917). On retrouve les mêmes qualités de plan

15. Marcel Auburtin et Joseph Bassompierre, abattoirs de Meyzieu, près Lyon, vue générale de l'ensemble, dessin au trait, 1924

ssés dans les projets d'abattoirs de Reims (1907-1908) et de Nantes (1911-1912), dont la réalisation fut empêchée par les aléas de la guerre.

Sous le Second Empire, l'administration pénitentiaire avait largement adopté le principe du plan radial, dérivé de l'idéal panoptique de Jeremy et Samuel Bentham ; il permettait de rassembler les prisonniers le jour, pour le travail, et de les isoler la nuit. Les prisons de Mazas (Jacques-Émile Gilbert, arch., 1842-1850) et de la Santé (Joseph-Auguste-Émile Vaudremer, arch., 1862-1868) à Paris, celle de Saint-Paul à Lyon (A.-G. Louvier, arch., 1860) témoignaient de ce rationalisme distributif. A la fin du siècle, ce type de distribution est progressivement abandonné au profit d'une composition en peigne, où les corps de bâtiment abritant les quartiers cellulaires sont disposés perpendiculairement à un couloir central ; la prison de Fresnes (M.-F. Poussin, arch., 1898-1901) est le premier prototype français d'un plan qui devait être imité dans de nombreux établissements américains.

L'important programme de casernes lancé sous Napoléon III avait donné lieu à de puissants édifices en pierre d'un traitement plutôt traditionnel. Celle de la Garde républicaine (fig. 1) rue de Schomberg (J.-A. Bouvard, arch., 1883) est d'une rigueur toute rationaliste, avec ses structures métalliques servant d'armature à la maçonnerie de briques égayée par quelques motifs polychromes.

[illegible] d'un souci de définir au niveau national les [illegible] espaces de l'enseignement. L'insistance sur les criteres [illegible] nistes et économiques à prendre en compte dans ces [illegible] favorise une architecture de type rationaliste, qui s'accorde à [illegible] progressiste de l'école républicaine, et dont l approche logique du [illegible] tonie de vocabulaire rejoignent les exigences ministérielles de constructions solides, salubres, simples dans leur distribution et dénuées de tout élément superflu obérant inutilement les finances publiques. Le règlement de 1880 reprend d'ailleurs largement des dispositions préconisées par les rationalistes telles que la simple épaisseur de batiment, l'éclairage unilatéral, la disposition des classes côté cour et du couloir sur la rue ; mais il innove par la normalisation très poussée des dimensions de la classe et de son ameublement. Toutefois, si l Etat conserve la maitrise de la programmation, en s'appuyant notamment sur le contrôle préalable par les comités départementaux des bâtiments civils pour tout projet d'un montant supérieur à 50 000 francs, il laisse l'établissement des écoles primaires à la charge des communes (les lycées sont généralement à celle de l'Etat) et ne réglemente pas l'implantation ou l'apparence de l'édifice Mais les contraintes programmatiques, parcellaires et économiques, la politique de modèles du ministère (exposition de projets en 1881 au Trocadéro, concours de la Ville de Paris en 1886 et 1894) et les choix implicites de ce dernier contribuent à la généralisation de certains types de composition (plans en U) ou de traitement architectural (généralisation de la brique)

Ces constructions jumelles [illegible] marbres d'autre part se contentent d'adapter [illegible] qui favorisent dans le secteur de l'enseignement [illegible] de ces grands ensembles de la grande époque [illegible] pierres ou de briques au metal, apparent [illegible] tout tant le décor à quelques accents discrets [illegible] Quelques réalisations tranchent heureusement sur la monotonie [illegible] constructions, par une polychromie retenue (groupe scolaire, rue Saint-Lambert, J. A. Bouvard, arch., 1892) ou plus redondante (ecole de la rue Madame, Jean-Henri Errard, arch., 1885), ou par leurs dispositions comme l'École du Sacré-Cœur de l'avenue de La Tulliere (H. Guimard arch., 1895). Après le pic des annees 1880 (5 879 écoles laiques nouvelles de 1881 à 1886, 2 943 de 1886 à 1891), le rythme de la construction [illegible] ralentit dans les années 1890 (entre 247 et 419 ouvertures par an) pour

reprendre dans les anne[illegible] 1903 ([illegible] au moment où la monotonie [illegible] contestée et suscite l'action de divers groupements, telle la Société nationale de l'Art à l'École fondée en 1907. Certaines réalisations répondent à ce désir d'une architecture plus riante, moins conventionnelle : l'école maternelle de la rue Paul-Dubois (Pierre Sardou, arch., 1905), celle de filles de la rue de Pontoise (Jacques-Marcel Auburtin, arch., 1910-1911), le [illegible] de l'avenue Félix-Faure (Victor Blavette, arch., 1909) introduisent une note plus gaie avec leur [illegible] de briques aux tons beiges. L'Art nouveau inspire l'animation des façades en brique blanche [illegible] et de celle de filles de la rue Raspail au [illegible] (Henri [illegible], arch., 1905-1909). Mais avec le groupe scolaire [illegible] et l'meriau (1908-1911), Louis Bonnier conçoit [illegible] nouvelle, qui devait servir de référence ; le plan transcrit [illegible]nement le programme dans une composition pittoresque, aux toits [illegible]dants, et où l'emploi conjugué de la brique et du béton arme permet de varier volumes et percements, d'éclairer les classes par de grandes baies horizontales et d'égayer l'ensemble par une polychromie signalant les éléments constructifs ou techniques

Édifices plus prestigieux, plutôt réservés aux enfants de bonne famille, les lycées ont des compositions plus amples et plus solennelles, facilitées par les emprises plus vastes des nouveaux quartiers où ils s'implantent le plus souvent. Mais ici aussi, la traduction rationaliste du programme favorise la banalisation d'une architecture répétitive, solide et économique. Quelques-uns se signalent toutefois par l'originalité de leurs dispositions, l'emploi raffiné de la brique ou l'affirmation du métal dans certaines parties (préaux, galeries). C'est le cas de ceux bâtis à Paris (Buffon en 1888, Molière en 1886-1890) et à Grenoble (Champollion, 1879) par Joseph-Auguste-Émile Vaudremer, des lycées Janson-de-Sailly (Charles-Jean Laisné, arch , 1884) et Racine (Paul Gout, arch., 1885-1887) à Paris. Parmi ceux édifiés dans la capitale par Charles Le Cœur, le petit lycée Louis-le-Grand (1882-1885, actuel lycée Montaigne) se distingue par la remarquable logique de son plan, qui a influé sur les réalisations ultérieures, tandis que le lycée Louis-le-Grand (1885-1898), d'un plan moins abouti, est plus remarquable par l'ampleur inhabituelle de l'ensemble et la complexité des contraintes imposées au maître d'œuvre, la conservation de parties anciennes et la poursuite des activités d'enseignement durant le chantier nécessitant une planification rigoureuse des travaux

Anatole de Baudot apporte une contribution importante à l'étude de ce programme avec le lycée Lakanal de Sceaux (1882-1890), remar-

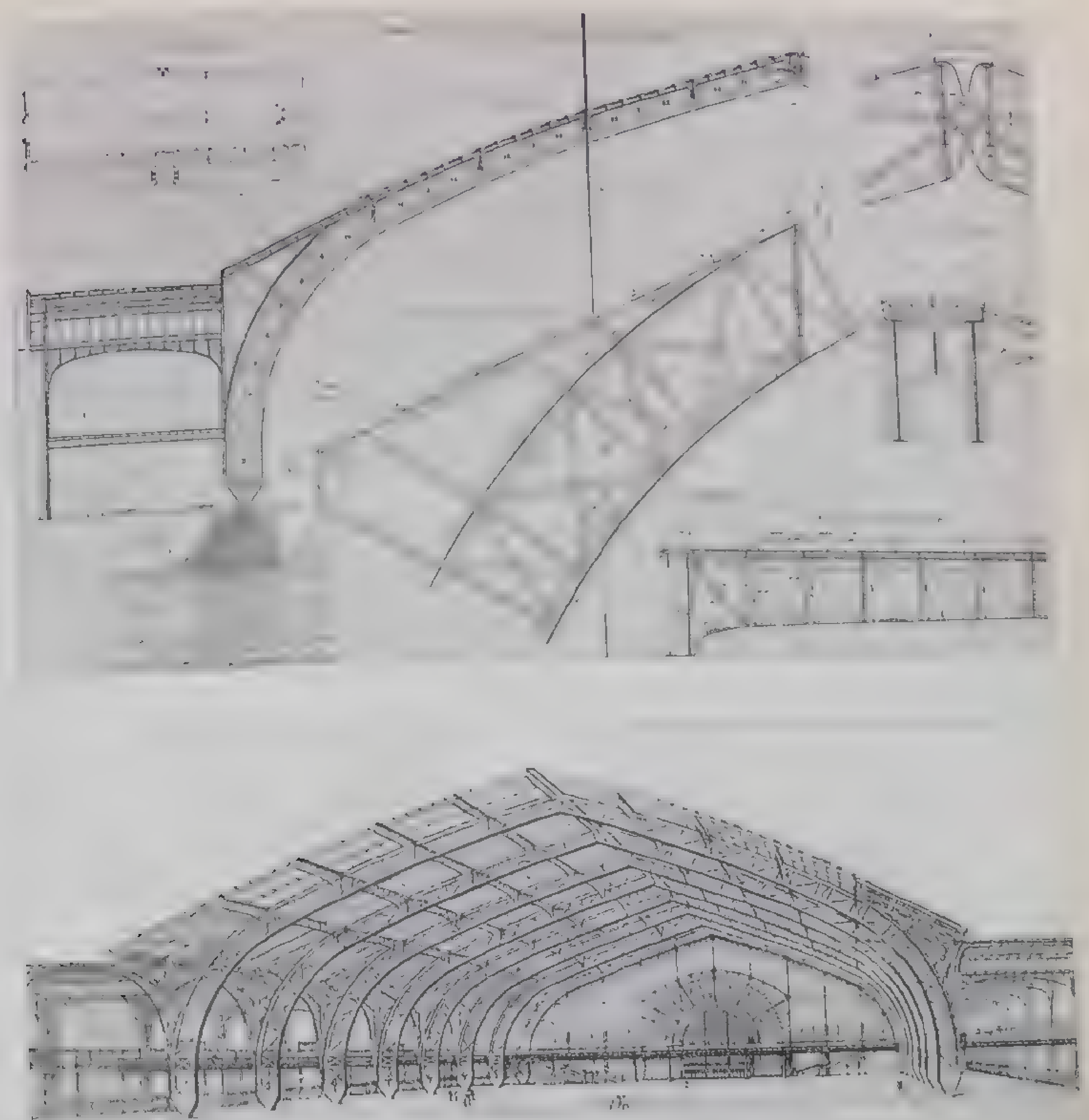
17. Lycée Edouard-Pey[illegible]
[illegible] ministère de
l'instruction publique, monte
d'ouverture. Anabet et de
Rodillarch, 1881-1887,
vue axo[illegible] d'ensem
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible] par le caractère de son plan d'ensemble, le jeu plus ou moins savant des appareillages en brique, l'affirmation très franche des structures métalliques, la sophistication des équipements de confort ; les mêmes qualités de composition se retrouvent au lycée (fig. 17) de Tulle (1881-1887) d'une expression rendue plus austère et moins colorée par la construction en pierre et moellons. Au lycée Victor-Hugo à Paris (1894-1896), c'est moins le parti architectural, volontairement discret, qui retient l'attention, que la mise en œuvre pour l'ensemble de la construction, y compris la charpente, du système Cottancin dont découlent l'aspect décoratif et la solution du chauffage des pièces par les parois. Le même procédé constructif permet à Pierre Paquet d'aménager de vastes terrasses, utiles pour les récréations, au lycée Jules-Ferry à Paris (1913), auquel les briques de tons différents donnent une note vive et colorée. L'Art nouveau n'est guère présent dans ce programme, en dehors du lycée du Parc à Lyon (Louis Rogniat, arch., v. 1914) où il inspire les placages de céramique multicolores et certaines formes, notamment dans la cour d'honneur.

Quant à la construction universitaire, elle reste essentiellement académique, malgré de réels efforts pour s'adapter à la complexité de ces nouveaux programmes à Grenoble (P.-J. Honoré Daumet, arch., 1879), à Lyon (Hirsch, arch., 1896) ou à la Sorbonne (Paul Nénot, arch., 1901). Et l'Institut océanographique (P. Nénot, arch., 1910) ou celui de paléontologie humaine (Emmanuel Pontremoli, arch., 1912) à Paris sont plus fidèles à la tradition qu'ouverts à la modernité, malgré le pittoresque de leur composition.

vouées à la gloire des [illegible] trie humaine [illegible] l'architecture [illegible] liques [illegible] tion de 1878 avaient démontré une maîtrise croissante du métal

[illegible] l'exposition de 1889 à Paris est véritablement la première [illegible] de la modernité. Certes le pastiche sévit largement [illegible] ns provisoires, diversifié par le caractère international [illegible] mais certains se distinguent par un large emploi du fer [illegible] al au verre et à la céramique, dont on apprécie les effets de polychromie. Dans le pavillon de la République argentine (Albert Ballu, arch.), l'utilisation hardie du fer renouvelle l'historicisme hispano-mauresque de l'édifice. Les pavillons et palais officiels accueillent le métal avec une grande franchise : le Dôme central de Joseph-Antoine Bouvard est encore un édifice hybride, une structure métallique assez élaborée s'inscrivant dans des formes qui conjuguent classicisme, exotisme et symbolisme ; dans les deux palais des Beaux-Arts et des Arts Libéraux, Jean-Camille Formigé montre un sens plus averti des possibilités d'expression du métal, franchement affirmé à l'intérieur, et crée des accents inédits en jouant de la diversité des matériaux et en tirant des effets de polychromie. Mais la galerie des machines (détruite : Charles-Louis-Ferdinand Dutert, arch., Victor Contamin, ing.) et la tour Eiffel représentent sans conteste les expressions les plus novatrices et les plus audacieuses de l'architecture du fer



Grâce aux vingt fermes en arc surbaissé à triple articulation (sur rotule en fonte à la base et en acier à la clef), hautes de 43,50 m sous clef et dont les extrados sont distants de 114,30 m et les points d'appui entre axes de 110,60 m, l'immense nef centrale de 421 m de long de la galerie des machines (fig. 18 et 19) offrait aux contemporains une image d'une prodigieuse modernité. Le contraste des rayons de courbure, l'amincissement des bases prismatiques, l'opposition entre le panneau à âme pleine de ces dernières et le treillis des vingt-quatre panneaux alternativement

petits et grands [illegible] impression d'élancement et de légèreté, ici forcée par la luminosité de la verrière en dalles de verre de Saint-Gobain qui couvrait l'espace sur une largeur de 91 m. Les fermes en arc transversales des deux nefs latérales de [illegible] galerie latérale à 8 m du sol, augmen[illegible] nef centrale, la met[illegible] sur l'ensemble des grosses machines. Rare exemple de collaboration par[illegible] faite entre architecte et ingénieur, l'expression architecturale de l'édifice, d'un dépouillement extrême, découlait des formes structurales et tirait son répertoire ornemental des composants industriels : que ce soit dans le traitement des pignons de façade ou dans le dessin [illegible] galeries latérales, nul ornement factice et histor[illegible] l'ordre nouveau de ce monument dédié au progrès.

Par sa hauteur, la tour (fig. 20) est un[illegible] tionnelle qui synthétise les recherches antérieures de[illegible] grand pylône, qui s'inspire des hautes piles métalliq[illegible] consiste en quatre montants de section carrée (15 m à [illegible] sommet) formant caissons courbes à grand vuides écartés de [illegible] axes à la base et se rejoignant au sommet, chacun d'eux étant composé de quatre arbalétriers reliés par des entretoises ; les deux galeries reliant ces montants à 91 m et 116 m offrent une surface totale de 5 770 m² pour accueillir diverses activités. Sa forme et ses caractères architecturaux, commandés par les calculs de résistance de la structure au vent et résultant de la technique constructive, définissent un espace dynamique, fondé en quelque sorte sur la prédominance du vide, meublé et soutenu par un réseau complexe de nœuds et de lignes ; cet espace est destiné à être saisi de l'extérieur, mais plus encore, à être appréhendé de l'intérieur, où les contrastes jalonnent une sorte de « promenade architecturale »

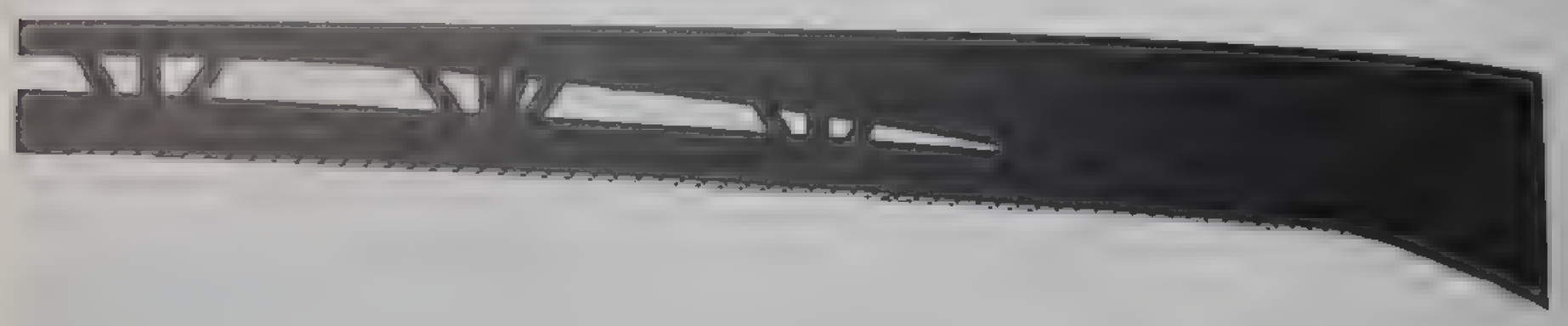
L'Exposition universelle de 1900 à Paris est parfaitement révélatrice de la crise de l'architecture au tournant du siècle. Le « similid'une *architecture de croquenbouches et de gâteaux montes pour [illegible]orps de Caraïbes* » dénoncé par Frantz Jourdain dans la *Revue des arts décoratifs* y triomphe dans la plupart des constructions temporaires, prenant volontiers un tour folklorique dans les pavillons étrangers, et marque fortement les constructions définitives. La lourde et encombrante superstructure du pont Alexandre III (Joseph-Marie Cassien-Bernard et Gaston-Clément Cousin, arch.), les enveloppes de pierre du Grand Palais (Henry Deglane, Albert Louvet et A.-F.-Th. Thomas, arch.) et du Petit Palais (Charles Girault, arch.) s'inspirent de l'art classique et ne renouvellent pas l'art de bâtir ; mais les plans des deux

palais révèlent une logique qui temoigne d'une ouverture au rationalisme

En dépit de l'historicisme regnant, l'Exposition de 1900 accueille largement, bien que le plus souvent dissimulés, les materiaux de la modernité (fer et béton armé) et rend un hommage appuyé à l'électricité, cette fée des temps modernes. La structure en fer du pont Alexandre III est une réalisation remarquable des ingenieurs Louis-Jean Résal et Alby, tandis qu'au Grand Palais, le vaste hall métallique, dont la verrière domine la construction est dans la lignee des grandes galeries des expositions précédentes. C'est encore le souvenir de celles-ci que rappellent les deux serres du palais de

l'Horticulture (Charles-Albert Gautier, arch.) en bordure de Seine. Le fer est également franchement affirmé dans le pavillon de la Grèce (Lucien Magne, arch.) et revêt des formes d'une modernité prémonitoire dans le pavillon du Creusot (L. Bonnier, arch. fig. 21). Au restaurant du Pavillon Bleu (Eugène-Alfred-René Dulong, arch., Gustave Serrurier-Bovy, décorateur) il se plie aux inflexions nouvelles du style 1900. Si ce dernier figure en bonne place dans le décor et l'ameublement de pavillons consacrés aux arts décoratifs (ceux de Bing et de l'U.C.A.D. par exemple), de restaurants et de certaines installations (Classes des cuirs et des peaux par Léon Bénouville, de la décoration fixe par Ch. Plumet, etc.), sa présence reste très marginale dans l'architecture des bâtiments de l'exposition. Il est parfois associé à des formes historicistes, comme dans le tracé de certains arcs du pavillon des Mines, du palais des Arts libéraux, de celui de l'Optique, ou dans la partie inférieure du restaurant « La Belle Meunière » (Guillaume Tronchet, arch.). Son alliance avec le fer est plus organique dans les composants métalliques du hall du Grand Palais, où ses formes ductiles et alambiquées s'inspirent du style Louis XV, ou dans la Porte de la Concorde (René Binet, arch.), où les éléments 1900 du revêtement

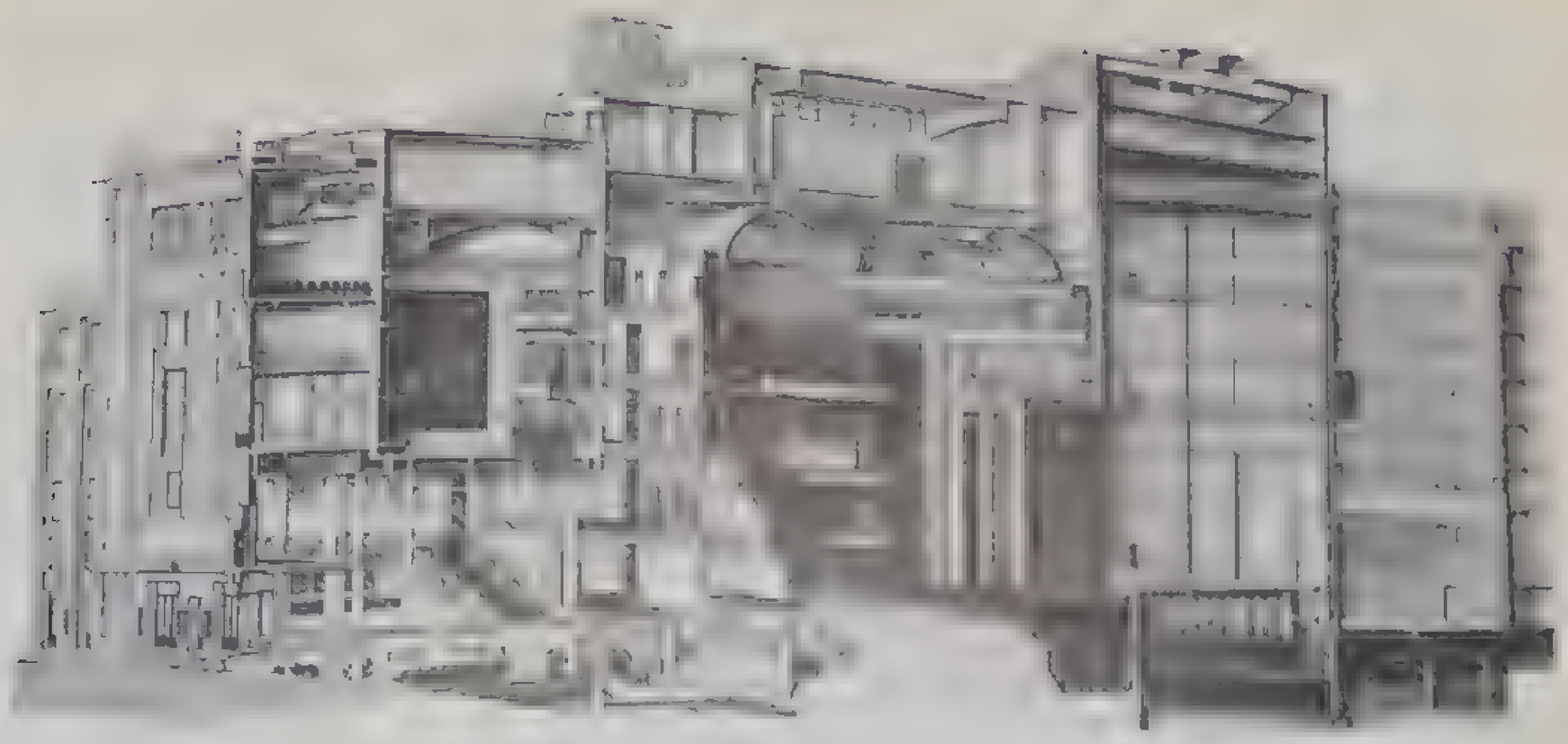
21. Pav[illegible]
Établiss[illegible]
l'Exposition u[illegible]
de 1900 à Pari[illegible]
Schneider, maît[illegible]
Louis Bonnier, a[illegible]
vue depuis la S[illegible]
P[illegible]
l'ecl[illegible]
pu[illegible]
fe[illegible]
des prod[illegible]
ques et d[illegible]
métalliq[illegible]



22 Pierre Roche, Loie Fuller
l'Exposition universelle de
1900, Pavillon Sommier, rond
Pierre Roche sculpt. Princes
Documents d'
vue générale
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible] et [illegible] comme partout ailleurs, n'a subsisté que quelques œuvres de l'Exposition de 1900 (Palais Grand, Pont Alexandre III, [illegible]). Plus rarement l'Art nouveau a-t-il [illegible] comme dans le restaurant [illegible] et le théâtre de Loïe Fuller (fig. 22) ou [illegible] Pierre Roche traduisent par les rythmes aux sinuosités [illegible] et le décor de drapés des façades, les mouvements de voiles qui [illegible] la célébrité de la danseuse américaine

Dans le domaine de l'architecture théâtrale, l'influence des modeles que sont le Palais Garnier, les théâtres de la place du Châtelet à Paris (Gabriel Davioud, arch., 1859-1862) ou celui de Reims (Alphonse Gosset arch., 1867-1873) est moins sensible après 1900. Les exigences de sécurité et de confort, imposées tant par le public que par la sévérité accrue de la réglementation, favorisent une amélioration des dispositions intérieures Mais, malgré l'emploi généralisé d'ossatures métalliques, ou en béton arme à partir des années 1900, l'expression architecturale reste largement tributaire de l'éclectisme. Le plus souvent, les matériaux de la structure sont soigneusement masqués, tant à l'intérieur que sur les façades principales. Au théâtre de Tulle toutefois (A. de Baudot et Auberty, arch., 1896-1900), les façades et le dôme de couverture en voile mince laissent transparaître le ciment armé ; mais A. de Baudot intervenant sur un projet déjà dessiné par Auberty ne peut librement exprimer le système structurel adopté, tandis que les dispositions intérieures restent très conventionnelles. À l'exception du théâtre éphémère de Loïe Fuller (fig. 22), ce programme est peu touché par l'Art nouveau ou ne l'est que partiellement. Au théâtre du grand casino de Vichy (Charles Le Cœur et Lucien Woog, arch., 1899-1903), le décor inté-



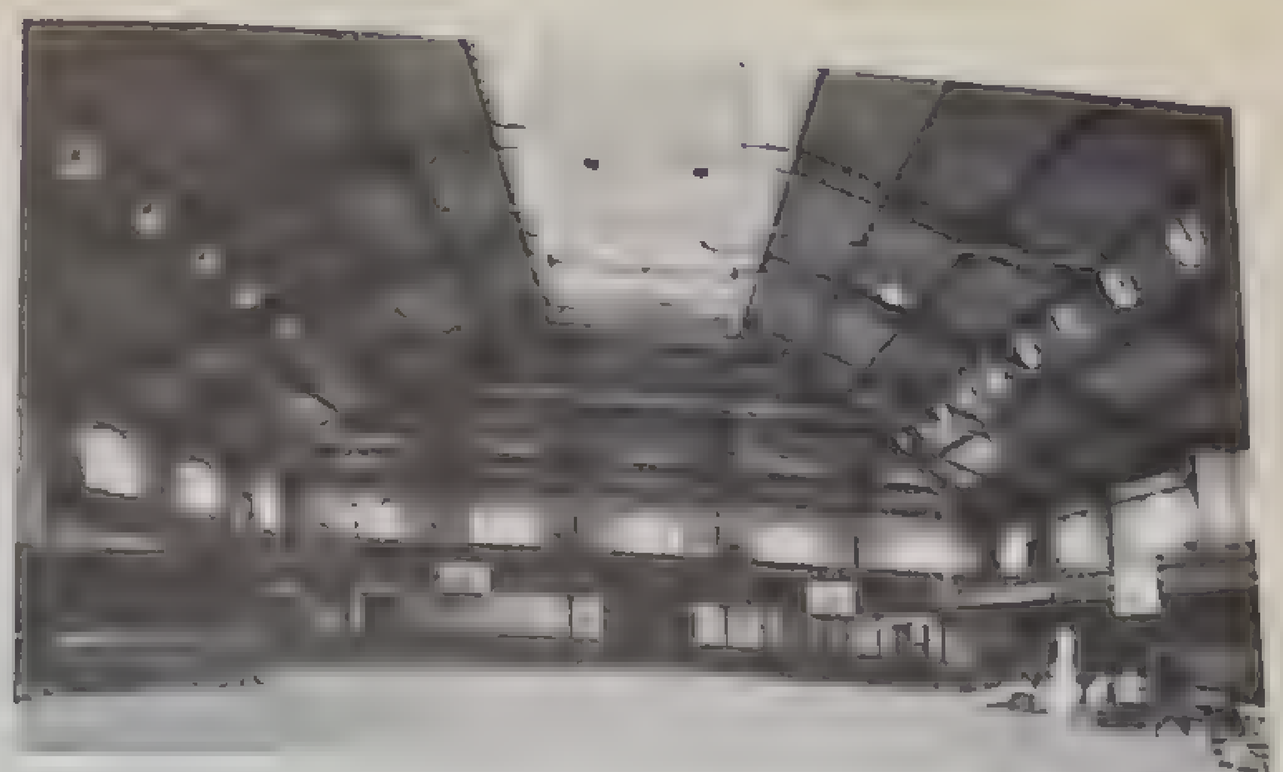
Le Théâtre des Champs-Élysées (1966-13-31)
Façade côté Avenue Montaigne
Extrait du Fonds Perret
Cité de l'architecture et du patrimoine
Inventaire 1987

[illegible] et la [illegible] et [illegible] aux [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] par le [illegible] pour des motifs [illegible]
[illegible] Champs-Élysées (fig. 21) se situe à peu [illegible]
[illegible] est en [illegible] mais encore pour [illegible] présente [illegible]
[illegible] [illegible] complexe d'une [illegible] relevant [illegible]
[illegible] [illegible] privée [illegible] par l'impresario Gabriel Astruc [illegible]
[illegible] qui [illegible] à [illegible] réunir trois salles en une [illegible]
[illegible] Rond-Point des Champs-Élysées est malencontreusement [illegible] avenue Montaigne après diverses vicissitudes marquées par les avant-projets d'Henri Tivaz et Roger Bouvard, la démission du premier et les interventions successives d'Henry Van de Velde et des frères Perret. Dans un parti défini par Roger Bouvard dès 1910, l'édifice abrite une grande salle de spectacles lyriques et symphoniques, et un théâtre de comédie situé, avec son foyer, en façade à l'avant de l'ensemble, au-dessous d'une salle d'exposition (ultérieurement transformée en petit théâtre) et au-dessus du hall d'entrée et de la galerie tenant lieu de foyer du public de la grande salle. Les accès des trois salles, tous en façade, sont indépendants, tandis que les services de scène de la grande salle sont rejetés dans un bâtiment en L accolé à la face postérieure de la cage de scène côté jardin, les bureaux de l'administration flanquant celle-ci côté cour sur le passage. A part quelques modifications (avancée des balcons de la grande salle, établissement du salon des dames sous les grandes loges, etc.), les plans de Van de Velde, fruit des améliorations substantielles apportées par ce dernier au projet de Roger Bouvard, n'ont guère été modifiés par Perret. Son intervention, qui devait aboutir à la démission de Van de Velde, a été plus décisive dans la

conception de la structure constructive et celle de la façade principale en béton armé, qu'il substitue à celle prévue en pierre par ce dernier. Finalement, malgré les références originelles explicites au Festspielhaus de Bayreuth, les dispositions intérieures des salles, des degagements et des circulations du parti définitif restent traditionnelles, à l'exception de la substitution de vastes promenoirs au foyer de la grande salle. Ce théâtre n'en est pas moins un témoin intéressant de l'architecture moderne dans la mesure où l'évolution de son expression architecturale marque la victoire du rationalisme structurel sur l'aventure de l'Art nouveau. Partant des courbes tendues et expressives, caractéristiques du vocabulaire modern style dépouillé de Van de Velde, Auguste Perret se livre à un travail d'épuration, de stylisation, visant à exprimer le système [illegible] qu'il a mis au point et qui devient, dans cette nouvelle traduction architecturale la clef de la composition. Que ce soit dans la façade [illegible] ration avec Émile-Antoine Bourdelle et qui emprunte à Van de Velde [illegible] des grands pylônes, ou dans le rythme des colonnes cannelées de la grande salle, inspiré de Victor Louis et de Charles Garnier, tout le parti est engendré, selon Auguste Perret, par les huit poteaux de fond supportant quatre grands arcs reunis deux a deux pour former deux ponts, auxquels sont suspendus le plancher de la salle de répétition et la coupole de la grande salle. La rigueur de cette structure est magnifiée par le jeu des lignes orthogonales et la suppression de tout détail inutile comme les bases ou les chapiteaux de colonnes. L'ensemble de ce théâtre spacieux et confortable où les derniers développements de la technique ont été mis au service du public et des exécutants, est d'une modernité monumentale, dont l'austérité est tempérée par les interventions d'Antoine Bourdelle, Maurice Denis, Ker-Xavier Roussel, Henri Lebasque et Jeanine Marval

Les équipements sportifs et sanitaires

Grâce à l'action d'hommes tels que Pascal Grosset, Georges de Saint-Clair et surtout Pierre de Coubertin, la pratique sportive connaît un rapide développement dans les années 1880-1914 ; elle est renforcée par l'action d'hommes politiques, de ligues, de municipalités qui, dans une perspective de redressement moral après la défaite de 1870, insistent sur la nécessité de développer le corps aussi bien que l'esprit des jeunes Français, afin de les rendre aptes à défendre vaillamment la patrie. On assiste dès lors à la multiplication des sociétés athlétiques ou gymniques tandis que les courses de vélo et les sports collectifs ont un succès croissant. Conforté par la loi George de 1880, qui réaffirme la pratique obligatoire de la gymnastique dans les institutions scolaires, et par la rénovation des



leux d'exercices [illegible] de la Société [illegible]

[illegible] pour [illegible] Albrezio [illegible]

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] [illegible] [illegible]

construction de piscines couvertes, favorisée à Paris par la volonté de supprimer progressivement les nombreux établissements flottants qui encombrent la Seine. Mais en dehors de l'adoption du béton pour les bassins et de charpentes métalliques pour soutenir la couverture, les premières réalisations parisiennes de la rue Chateaubriand (1[illegible]) et du boulevard de la Gare (1885), dues à l'ingénieur Ld. Philippe, n'innovent guère par leurs dispositions inspirées de celles des bains sur Seine.

L'architecture des stades trouve d'emblée son expression majeure avec celui édifié à Lyon (1913-1919) par Tony Garnier (fig. 26). Altéré ultérieurement et devant comporter toute une série d'annexes dont la plupart ne furent pas réalisées, ce complexe entièrement [illegible] était rationnel tout en renouant avec la monumentalité [illegible] manifeste dans les quatre grands arcs [illegible] ceignant son enceinte et [illegible] couvert [illegible].

Les courses de chevaux [illegible] des premiers hippodromes [illegible] depuis [illegible] Vincennes [illegible] transformé en [illegible] de [illegible].

[illegible] mêmes [illegible] sont [illegible] transformations [illegible] depuis le milieu du XIXe siècle [illegible] d'une « machine à guérir » [illegible] en application des préceptes [illegible] Tenon en 1788, et dont l'Hôtel-Dieu (Jacques-Emile Gilbert et Arthur Stahl, arch., 1864-1877), l'hôpital Tenon à Paris (Henri-Alexandre Billon, arch., 1868-1878) ou le nouvel hôpital de Montpellier (Clastre et Cassan, arch., 1883-1890) constituaient les derniers avatars. Avec la révolution pasteurienne, la découverte du rôle pathogène des germes, l'avènement de l'antisepsie et de l'asepsie, qui impliquent des pratiques médicales plus rigoureuses, conduisent à adopter des dispositifs architecturaux permettant de limiter au maximum tout risque de contamination. Les pavillons jusque-là reliés entre eux dans une composition monumentale se séparent en unités indépendantes, correspondant à une typologie thérapeutique. Cet éclatement, qui avait déjà été réalisé dans l'architecture asilaire avec l'hospice Sainte-Anne à Paris (C.-A. Questel, arch., 1861-1876), favorise des compositions de type urbain à une échelle plus intimiste, où les bâtiments noyés dans la verdure déterminent les rues et les places d'un nouveau quartier, intégré au voisinage. Contrairement aux établissements des décennies antérieures, où le décor tendait à être réduit à sa plus simple expression par souci d'hygiène et surtout d'économie, l'hôpital pastorien se veut plus attrayant afin de dédramatiser la maladie. Les architectes y dispensent une ornementation discrète,

[illegible] polychromie des briques, les hauteurs d'étages, les toitures de volumes qui introduisent dans l'espace sanitaire le pittoresque de la villa suburbaine [B. Foucart]. L'hôpital Boucicaut (Alphonse et Georges Legros, arch., 1894-1897) est le premier où l'idéal pastorien soit complètement réalisé, grâce à la stricte indépendance des pavillons d'un étage sur rez-de-chaussée surélevé, qui assure la séparation entre infectieux et non infectieux, et à l'ensemble de galeries souterraines qui accueille les réseaux techniques et relie la maternité et tous les pavillons aux bâtiments des services divers et des services communs. Du fait de ce dispositif inédit en France, ultérieurement repris par Tony Garnier pour l'hôpital de Grange-Blanche, et du niveau des prestations et des équipements, l'hôpital Boucicaut est alors considéré comme un modèle. Toutefois, en dépit de quelques accents régionalistes, la formulation générale reste marquée par la tradition, comme dans la plupart des réalisations similaires : hôpitaux Bretonneau (Paul Héneux, arch., 1895-1900), Herold (Alphonse-Paul Lebrun, arch. 1904), de la Pitié (Justin Rochet, arch., 1903-1911) et Rothschild (Lucien Bechmann, arch., 1912-1914) à Paris. Seul l'hôpital de Grange-Blanche (études 1910-1912, travaux 1915-1930) à Lyon (fig. 27)

27. Hôpital de Grange Blanche à Lyon (actuel hôpital Edouard-Herriot) Ville de Lyon, maître d'ouvrage Tony Garnier, arch. 1909-1930 vue générale

...velle log.que du parti général dans une traduction résolument moderne. Après en avoir reçu la commande d'Edouard Herriot en 1909, Tony Garnier effectue en compagnie de ce dernier un voyage d'études en Allemagne et au Danemark pour s'y informer des récents perfectionnements de l'architecture hospitalière ; l'hôpital de Bispebjaerg au Danemark, retenu comme modèle, était en fait très proche de celui que Tony Garnier avait dessiné pour sa Cité industrielle. Le complexe de Lyon comporte un ensemble de pavillons isolés, consacrés chacun à un service, séparés par des espaces plantés d'arbres et reliés, comme à Boucicaut, par un réseau de circulations souterraines ; les pavillons de faible hauteur et bien articulés sont en béton armé et leur architecture rectiligne, bien proportionnée, s'inspire de celle de la Cité Industrielle. Expression la plus aboutie du système pavillonnaire, cette réalisation s'achève après la guerre, alors que l'essor de l'antibiothérapie (découverte de la pénicilline en 1929), l'évolution des techniques médicales et les contraintes économ.ques favorisent l'émergence de l'hôpital-bloc.

Les sanatoriums, dont la construction se développe avec les progrès de la lutte contre la tuberculose, donnent lieu à quelques réalisations intéressantes comme celui de Bligny (Lucien Magne, arch., 1901), dont les dispositions sont rationnelles dans un langage formel renouvelé

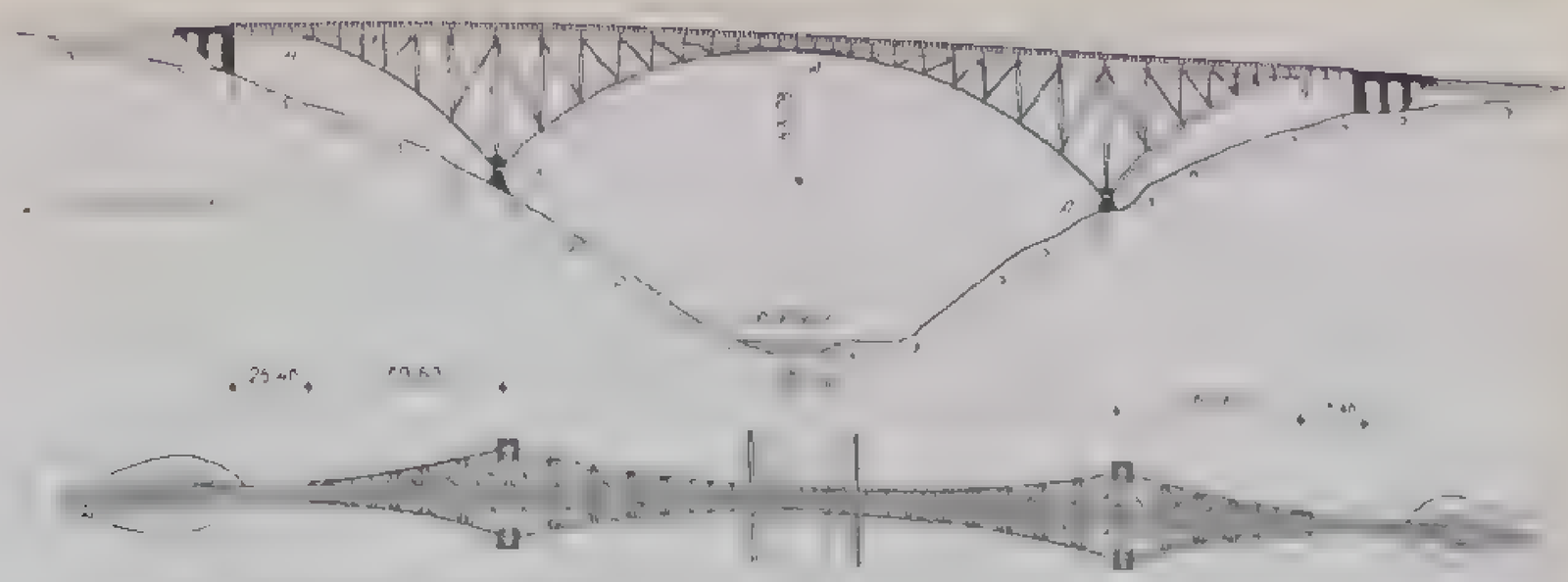
« 7 Hopital de Grange-
Blanche a Lyon (actuel
Hopital Edouard-Herriot)
Ville de Lyon, maître
d'ouvrage
Tony Garnier, arch
1909-1930
Vue generale
[illegible]

[illegible] (1888) et Roubaix (1896) [illegible] d'un appareil de briques vernissées [illegible] des Halles Eiffel [illegible] ou par le style [illegible] aux gares de passage d'Arras (1908) de Saint-Jean-de-Maurienne (1908) des hôtels [illegible] Lyon (1907) cette dernière [illegible] certains détails d'Art nouveau. Par leur regionalisme, un large [illegible] du volume [illegible] e fonctionnalisme de leur plan, les gares de Rouen et de [illegible]ontaz (Adolphe Dervaux, arch., 1914-1928) relevent d'une autre expression de la modernité.

Celle-ci ne s'affirme franchement que dans quelques espaces annexes, comme la rotonde entourée d'une galerie de la station souterraine Saint-Lazare du Nord-Sud (Lucien Bechmann, arch.) ou les halles des messageries de départ de la gare de Lyon à Paris (Simon Boussiron, ing., 1910), couvertes de voûtes paraboliques minces (10 m de portée, 0,08 m d'épaisseur) interrompues près de la clef par un lanterneau vitré de 4 m de largeur. Elle s'exprime également à travers les divers ouvrages et bâtiments techniques des compagnies (hangars, rotondes à locomotives, tours de contrôle, etc.)

Application urbaine du transport ferroviaire, le metropolitain sus cite une architecture originale à laquelle l'esthétique du style Guimard doit sa notoriété auprès du grand public. À l'instigation du banquier Bénard, H. Guimard se voit confier, par la Compagnie du Métropolitain l'aménagement de l'entrée des stations. Malgré les réticences du public et de la presse, il mène à bien de 1900 à 1912 l'installation d'un grand nombre d'édicules où il tire parti des qualités de la fonte, apte à se plier à l'imagination de l'architecte, pour créer une architecture de lignes légère et transparente, où prédominent des formes végétales exprimées dans leur essence, interprétations abstraites de fleurs et de feuilles ; cette linéante confère à l'architecture comme une organicité, un élan vital, qui semble la faire naître du sol et n'est pas sans évoquer la pensée bergsonienne alors en plein essor. Mais ces conceptions esthétiques s'accompagnent d'une grande attention aux aspects pratiques : sensible dans la standardisation appliquée aux entrées, les plus courantes se réduisent à des simples entourages par une balustrade de potelets et de panneaux, mais dans les entrées principales (Palais-Royal) un couple de lampadaires portant l'enseigne de la station se dresse au-dessus de la balustrade ; les pavillons développent cette dernière composition en l'enrichissant d'une verrière comportant parfois des cloisons de lave émaillée (porte Dauphine) tandis que les stations de l'Étoile et de la Bastille (détruites) amplifient le type du pavillon.

Liés au développement des transports routiers et ferroviaires, les ponts sont un des premiers programmes où se soit affirmée la modernité. Entre 1890 et 1914, les ponts métalliques, dans lesquels l'acier se substitue progressivement au fer, dominent encore le paysage. Les poutres droites en treillis, largement utilisées depuis les années 1860, donnent encore lieu à des réalisations impressionnantes, comme le viaduc des Fades sur la Sioule (Félix Virard, ing., 1901-1909), tandis que les ponts en arc, qui ont fait la gloire d'Eiffel (viaduc de Garabit, 1884), sont progressivement abandonnés. On en trouve cependant des variantes intéressantes : dans le viaduc de Tanus (fig. 28) sur le Viaur (Paul Bodin, ing., 1897-1902), d'une élégance et d'une légèreté étonnantes pour une portée de 220 m, les deux fermes triangulées forment un angle de 25° avec le plan vertical passant par l'axe longitudinal de l'ouvrage ; le principe du tablier suspendu à l'arc est retenu pour le viaduc d'Austerlitz (Jean- Camille Formigé, arch., Jean-Louis Biette, ing., 1903-1907), construit par la Société de Construction de Levallois (anciennement Eiffel), et le pont de La Roche-Bernard (1905-1911), conçu et réalisé par l'entreprise Daydé et Pillé. D'autres systèmes ont les préférences des



28. Viaduc de Tancarville
Vue prise à Rouen
1887-1959
Construit par

Ces ponts suspendus, qui comptent parmi les ouvrages d'art les plus spectaculaires de la fin du XIXe siècle, connaissent un développement rapide dans les années 1840-1850 avant d'être abandonnés après la catastrophe d'Angers (1850). Ferdinand Arnodin s'en fait une spécialité et réalise également plusieurs ponts transbordeurs spectaculaires à Rouen (1897), Nantes (1902), Brest (1908), Marseille (1908) ; seul celui de Rochefort (1899) a été épargné

D'autres types de ponts spécifiques donnent lieu au début de notre siècle à des réalisations spectaculaires telles que le pont tournant de Caronte (fig. 29) à Martigues (1908-1915), édifié par les établissements Schneider, le pont basculant du port de La Seyne (1913-1917), par l'entreprise Daydé et Pillé, et le pont-canal de Briare (1890-1896), confié à la même entreprise, en association avec les établissements Eiffel pour l'exécution des piles fondées à l'air comprimé

Au début du XXe siècle, le béton commence à concurrencer le métal dans la construction des ponts. L'ingénieur Eugène Freyssinet y démontre une grande maîtrise du béton armé, auquel l'a initié son maître Charles Rabut ; les ponts de Boutiron (1912) et du Veurdre (1910) sur le Cher (détruits en 1940), celui de Villeneuve-sur-Lot (commencé en 1914)

sont d'une audacieuse élégance En 1913 il projette un pont de [illegible] de portée qui n'est pas réalisé mais devait inspirer certains de ses travaux ultérieurs

Après les débuts modestes du pont Ribère sur la Basse à Perpignan (1900-1901), Simon Boussiron m[illegible] trois points des arcs en béton (brevet du 10 octobre 1906) qu'il applique au pont d'Amélie-les-Bains (1909), d'une portée de 44 m, et au pont Sapiac (fig. 30) à Montauban (1910-1911) ; avec ses deux arches de 53 et [illegible] des piles, des culées et d'une partie des voûtes, le rythme irrégulier des supports du tablier, ce dernier résout avec une grande élégance [illegible]

Les docks ont souvent constitué un des premiers domaines d'application du béton. Ceux du Havre, commencés avant la guerre de 1914 par Andaud, Grandury et Grieu, forment un ensemble de bâtiments dont les volumes expriment bien la structure fonctionnelle

Aux ateliers de réparation de la Compagnie des chemins de fer de l'Ouest à La Garenne-Bezons (1912), S. Boussiron augmente la portée des voûtes paraboliques minces à 30 m. Mais c'est avec les deux hangars à dirigeables d'Orly (1916-1924) que le béton armé trouve une de ses expressions majeures ; longs de 300 m et hauts de 62,50 m, ces hangars, détruits en 1944, sont couverts de voûtes minces paraboliques dont la majestueuse élégance et la paradoxale légèreté découlent du procédé de pré-tension mis en œuvre par Eugène Freyssinet

29. Pont tournant de Caronte, Paul Sejourné, ing Dayde et Schneider et Cie entr., 1908-13 ; vue de la travée mobile ouverte
Avec ses dix travées fixes deux de 51,20 m et huit de 82,50 m, et sa [illegible] tournante en deux volées de 57,20 m dont l'ouverture se faisait en 5 minutes, ce pont était alors le plus grand et le plus lourd de ce type [illegible]

Dès les premières années du XXe siècle, l'architecture religieuse manifeste sa propension naturelle au traditionalisme ; ainsi [illegible] dans la région parisienne, à partir de 1910, par le car[illegible] Amette sont-elles presque toutes des pastiches médiévaux. À Paris, [illegible] P.J.-H. Daumet puis H.-P.-M. Rauline succèdent à Paul Aba[illegible] pour achever la basilique du Sacré-Cœur (1874-1910) en accentuant son caractère byzantinisant ; mais le clocher (1905-1910) de L. Magne manifeste un effort pour rajeunir les modèles dont il s'inspire

Quand cette architecture s'ouvre à la modernité, généralement pour des raisons économiques, cela aboutit souvent à des édifices de compromis, comme à la chapelle annexe de Saint-Honoré-d'Eylau sur la place Victor-Hugo (Eugène-Auguste Debressenne, arch., 1894), dont la nef est en métal. À Notre-Dame-du-Travail, rue Vercingétorix (Jules Astruc, arch., 1892-1902), la lourdeur des façades néo-romanes contraste avec l'ampleur de l'espace intérieur, auquel la structure apparente en acier laminé confère un aspect quasi industriel en symbiose avec le caractère populaire de la paroisse. L'extérieur est tout aussi décevant dans l'église Saint-Antoine-des-Quinze-Vingts, avenue Ledru-Rollin (Lucien Roy, arch., 1903), associant le fer à la pierre et à la brique et intéressante par sa tribune en fer, sa charpente apparente et sa coupole vitrée. Dans l'église en briques de Notre-Dame-du-Rosaire, rue Raymond-Losserand (Pierre Sardou, arch., 1912) c'est l'extérieur qui présente de l'intérêt avec un clocher-porche dominant les trois auvents des portails. Saint-Dominique,

rue de la Tombe-Issoire (Léon-Georges Gaudibert, arch., 1913-1921), est plus moderne par l'association du béton armé et de la brique, mais dans un traitement s'inspirant du style romano-byzantin. L'église Saint-Jean-de-Montmartre (1894-1904) sur la place des Abbesses (fig. 4 et 31) se détache de cet ensemble par la nouveauté des concepts mis en œuvre, en dépit de son plan traditionnel et de la persistance de souvenirs gothiques ou orientalisants qui en atténuent la portée ; utilisant la brique armée pour les piliers et le ciment armé pour les doubles voûtes, épaisses de 7 cm et separees par un vide de 4 cm comblé par une isolation en mâchefer, A. de Baudot a joué du croisement des épines, de la liberté de percement autorisee par le procede Cottancin et des revêtements de brique et de grès pour élaborer un répertoire formel qui [illegible] ses propriétés du nouveau matériau [illegible] un certain pittoresque aux façades.

En dehors de Paris [illegible] Vincennes (Jacques Droz et Joseph Marrast, 1922-1924) l'intérieur ample et de large portée [illegible] une masse de béton est dissimulée sous un revêtement de briques et de meulières et les fenêtres mêlent des remplissages de l'architecture orientale et romane. À Saint-Maurice de Courbevoie, Julien Barbier aspire quelque nouveauté mais celle-ci affecte surtout le décor et n'évite pas la bizarrerie.

En province, les tentatives modernistes sont peu nombreuses. On peut retenir cependant la chapelle Sainte-Anne de Bolbec, où Raymond Navarre use d'une architecture simple rehaussée par des effets d'appareil, et l'église Saint-Denis-et-Sainte-Foy de Coulommiers (Brunet, arch., 1913) qui rappelle Notre-Dame-du-Rosaire.

Les synagogues, dont le rythme de construction décroît régulièrement (de plus de quatre par an sous le Second Empire, il est passé à un peu plus de une et demi par an), ne s'écartent guère du néo-roman à l'Est de la France ; dans le reste du pays, le style romano-byzantin, dont la synagogue de la rue de Nazareth à Paris (Jean-Alexandre Thierry, arch., 1848-1852) est un des premiers exemples, est censé exprimer la judéité du lieu, tout comme les tables de la loi en acrotère au faîte des façades. Jusqu'au début du XX[e] siècle, la modernité n'y intervient qu'occasionnellement, comme dans celle de la rue des Tournelles (1868-1876) où Marcellin Varcollier laisse la structure métallique d'Eiffel apparente. Après 1905, la suppression de la tutelle des inspecteurs diocésains, l'évolution vers le privé et le mécénat d'une maîtrise d'ouvrage qui favorise une maîtrise d'œuvre juive offrent une chance de renouvellement formel que peu d'architectes saisissent. À Boulogne-Billancourt (1911), Emmanuel Pon-

tremoli reste fidèle au modèle byzantin mais le réinterprète en usant d'un vocabulaire d'un grand dépouillement Lucien Bechmann fait de même rue Chasseloup-Laubat à Paris (1913) mais se distingue par une remarquable charpente de bois montant de fond et ménageant une magnifique interpénétration des espaces. La synagogue de la rue Pavée (H. Guimard, arch., 1914) est la seule qui témoigne d'une franche modernité par ses lignes Art nouveau, sa façade dépouillée aux courbes borrominiennes, l envolée intérieure et les percements autorisés par l'ossature en ciment armé et l'intelligence de la distribution dans des conditions parcellaires difficiles

Les pro[illegible]

[illegible] du Second Empire [illegible] de programme [illegible] [illegible] [illegible]

(1895) à Tourcoing et Barrois (1896) à Lille, construites par Hennebique (détruites), en donnent une des versions les plus rigoureuses de l'époque avec le strict carroyage de leurs façades et leur toit-terrasse. A Noisiel, les nouveaux bâtiments de l'usine Menier, dont la « Cathédrale » et le pont couvert (Stephen Sauvestre, arch., Victor, Loup, ing., 1900-1910), introduisent parmi des souvenirs du passé le procédé du béton fretté de L.G.A. Considère. À Corbeil-Essonnes, Paul Friesé associe des structures métalliques et en béton armé, égayées par des parements de meulières, de briques claires ou vernissées, dans la composition fort pittoresque des bâtiments qu'il édifie en 1882-1886 et en 1893 pour les Grands Moulins ;

La guerre de 1914, en donnant une grande impulsion à la création d'usines, favorise le développement de la modernité, parfois même sans sortir des matériaux traditionnels

1904-05
vue de la façade

bourg-Poissonnière (A. Perret, arch., 1926) qualité

meuble de bureaux édifié

assez neuf par l'importance de la surface vitrée en façade. En général, ils se caractérisent par un recours systématique au pan de fer que les

sites d'un bon éclairage natur l amènent à affirmer franchement en

de la façade, le pan de fer apparent est réservé à la seule partie vitrée

plupart des immeubles de la rue Réaumur ou

de la rue Saint-Marc (Louis Thalheimer, arch., 1894). Dans

(J. Wessenburger, arch., 1899), la structure métallique, associée à la brique et à la pierre, est clairement exprimée, dans une composition où le décor du couronnement constitue l'une des premières manifestations de l'Art nouveau nancéien. Les élévations sur rue entièrement en pan de fer sont exceptionnelles dans ce type de programme. Dans celle du 124, rue Réaumur (fig. 33, attribué à G. Chedanne, 1903-1905), les inflexions de l'Art nouveau tempèrent la rigueur de la structure rivetée ; plus austère est celle de l'immeuble des 100 000 Chemises de la rue Louis-Blanc où Charles-J. Guirard de Montarnal abandonne les flexuosités de ses réalisations de la rue Réaumur pour une ossature encadrant de grands pans de verre, dont la rigueur orthogonale n'est pas sans évoquer certains édifices de l'école de Chicago. Plus élé-

...ant Lambert-Meyer de Provence (Henri Sauvage et Charles Sarazin, arch., 1912-1913), qui abritait des magasins d'exposition et des bureaux sur trois niveaux et des appartements sur les cinq niveaux supérieurs, associe fer et beton dans une construction pour laquelle de nou-

...ts d'une façade fortement

...tion d'un reseau general de su...

...certains voient l...

...que sextupler ent...

Une telle ... tecture bancaire s... rassurante de richesse, de stabilité et de respectabilité, les banq... sentent de lourdes façades conventionnelles dont l'éclectisme B... Arts s'inspire de celui des batiments officiels et auxquelles un barreaudage aux élégantes ferronneries confère une image de sécurité rassu... pour la clientèle. A l'inverse, l'aménagement intérieur témoigne ... d'une grande modernité. Les contraintes de sûreté, le besoin de ...er de vastes espaces pour l'accueil du public (salles des guichets ...titres, des coffres, etc.) et pour les services internes (bureaux collec...ifs et particuliers, stockage des archives, etc.), la demande de circulations claires et efficaces favorisent l'utilisation du métal associé au verre puis du béton armé à partir de 1900, tandis que des matériaux nouveaux comme les dalles de verre connaissent un succès immédiat pour l'éclairage des salles en sous-sol.

Les sièges des grandes banques parisiennes se distinguent par le rationalisme de leurs plans, qui traduisent parfois une remarquable aptitude de leurs auteurs à s'adapter à l'évolution de l'emprise, comme au Comptoir National d'Escompte de Paris (Edouard Corroyer, arch., 1878-1881). Mais l'effet le plus spectaculaire est créé par les grandes verrières comme celle du hall des guichets du C.N.E.P. (Édouard-Amédé Didron, maître-verrier), celles des galeries, de la rotonde et du hall du Crédit

[illegible]

Les sous-sols (avec puits boisés) van der Beyen, arch., 1926-1928) [illegible] André Narjoux, arch., 1905-1906, 1910-1913) ou encore les soubassements vitrés de la banque Renauld à Nancy (Emile André et [illegible] Contbonnier, arch., 1910) et du siège de la Société Générale à Paris (Georges Rene Hermant, arch., 1905-1911). Ce dernier édifice (fig. 34) est entièrement révolutionnaire par le parti, très actuel, d'éviscération et de reconstruction totale de l'îlot, dont les façades ordonnancées sont conservées, et par l'usage extensif du béton armé, qui a permis d'établir cinq niveaux en sous-œuvre plongeant à 6 m sous la nappe phréatique. Par ailleurs, J.-R. Hermant a su mettre en œuvre un phasage rigoureux des travaux qui lui a permis de résoudre avec brio les difficultés liées à l'évacuation échelonnée des locataires.

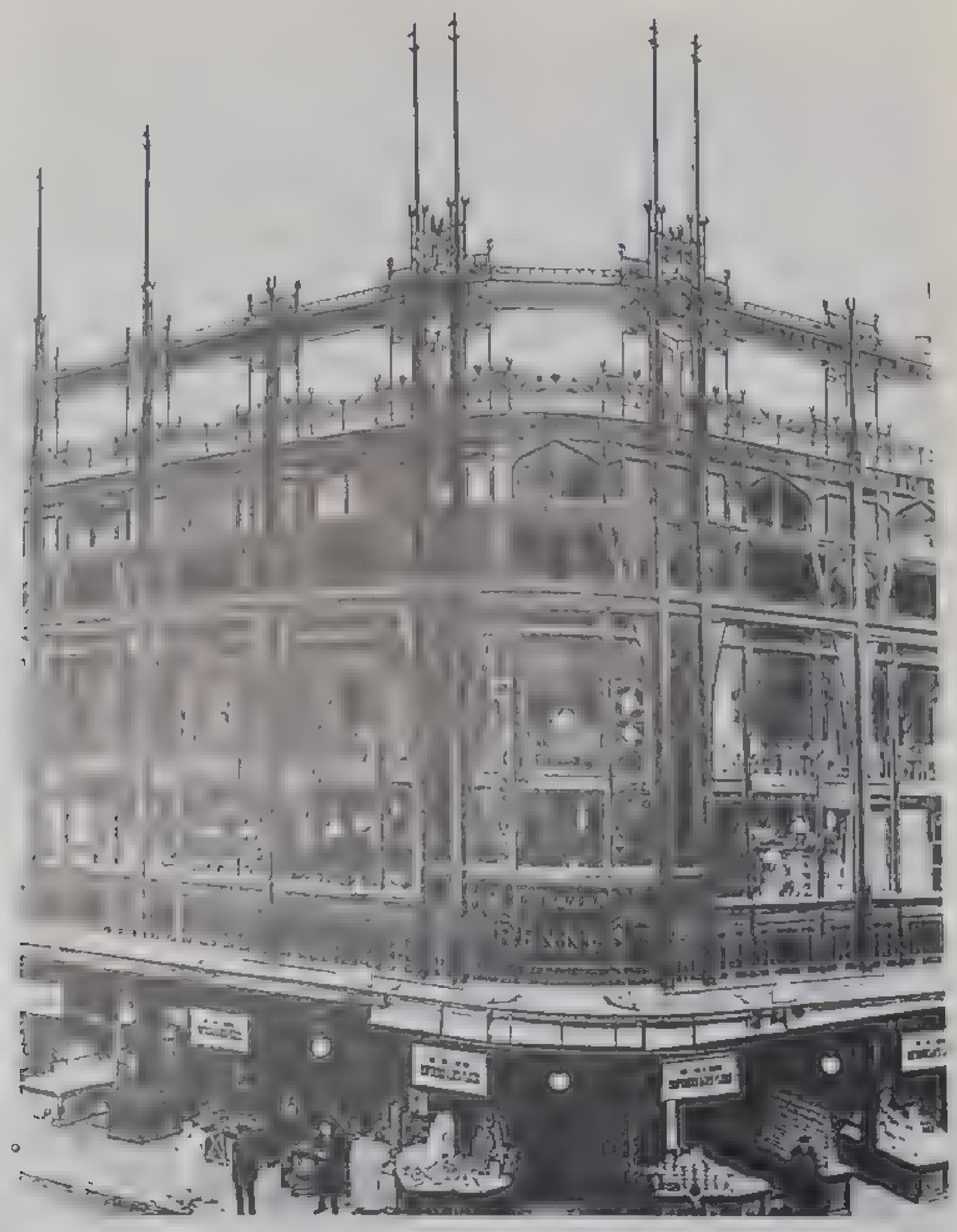
En dehors de quelques exceptions, comme les succursales Bourse (J.-R. Hermant, arch., 1899-1901) et Croix-Rouge (Georges Balleyguier, arch., 1901-1903) de la Société Générale, ou l'hôtel de la Société des Reports et Dépôts (L. Magne, arch., 1909) rue de Provence, les agences parisiennes sont assez banales, tandis que les bâtiments de service, comme celui du Crédit Lyonnais rue Ménars (André Narjoux, arch., 1908-1913), sont souvent d'une expression plus moderne. Confrontés à la nécessité de multiplier les succursales en province, les banquiers aspirent à une rationalisation de la construction ; mais en dehors de quelques groupes

(Banque de France, Société Générale, Crédit de l'Ouest) qui étoffent un service d'architecture chargé de définir et de superviser une politique de plans-types centralisée. Si standardisation se heurte aux pratiques locales des architectes provinciaux et aux contraintes inhérentes à la diversité du parcellaire urbain des quartiers commerçants, où s'implantent de préférence les succursales.

À Paris comme en province, l'architecture bancaire est peu touchée par les grands élans de l'Art nouveau si l'on excepte Nancy où le contexte est plus favorable et où l'on peut retenir l'agence de la Société Générale (Georges Biet et Eugène Vallin, arch., 1903) comme Art nouveau en plus mesuré que celui plus néogothique de l'ancienne banque Renaud (fig. 35) dont le hall des guichets était orné par une verrière de Jacques Gruber.

L'apparition de nouvelles techniques et de matériaux [illegible] l'emploi avant tout de la pierre de taille. Le [illegible]

« Ancienne banque Renaud, 9, rue de Chanzy à Nancy. Emile André et Pierre Charbonnier, arch., 1909. Vue actuelle de la façade avec [illegible] arcades et [illegible] [illegible] [illegible]



comme leur nom l'indique, ils se devaient d'être le symbole de la moder nité, tant par leur image architecturale que par leurs pratiques commer ciales, les produits exposés ou les commodités offertes à la clientèle Parmi les témoins les plus marquants de ce nouveau programme, essen tiellement parisien avant 1890, se détachaient plus particulièrement : le « Coin de Rue » (1864), premier à utiliser le terrain en profondeur et à disposer des galeries sur trois étages, le « Printemps » (Jules et Paul Sédill arch., 1865), dont la reconstruction par Paul Sédille en 1881-1883 asso cie heureusement fer et pierre, la « Belle Jardinière » (Henri Blondel, arch 1866), les « Magasins Réunis » (Gabriel Davioud, arch., 1867), « À la Ville

de Saint-Denis » (1869), premier à comporter un ascenseur, et surtout le « Bon Marché » (Alexandre Laplanche, arch., 1869-1872), dont l'extension (1872-1874) par Louis-Charles Boileau et Gustave Eiffel a constitué un prototype largement imité.

Offrant un terrain éminemment propice à l'expression de la modernité, nombre d'entre eux sont des témoins remarquables des orientations décoratives de l'Art nouveau. Le hall impressionnant, s'élevant sur six étages et couronné par une grande verrière, du nouveau bâtiment du Printemps (René Binet, arch., 1907-1910), détruit en 1921, était mis en valeur par les délicates inflexions des ferronneries agrémentant le grand escalier et les cages d'ascenseur, franchement affirmées sur l'espace central ; par souci d'harmonisation avec celle de P. Sedille, la façade était plus conventionnelle. A l'inverse, ce sont les façades qui concentraient sur elles l'intérêt au « Grand Bazar » (fig. 36) de la rue de Rennes (H. Gutton, arch., 1906), malheureusement remplacé par le banal pan de verre de la I.N.A. ; manifeste de l'Art nouveau naissant, elles affichaient avec franchise l'ossature métallique du bâtiment associée à des remplissages en brique masqués par des plaques de marbre ou de glace noire, et dont la composition contrastait avec les courbes mesurées des châssis des pans de verre ou des tuiles vernissées, de la crête de couronnement. Le nouveau magasin de la Samaritaine (1903-1910) de Jourdain (fig. 37) est le fruit de réflexions antérieures qui avaient inspiré en 1883 le magasin éponyme du roman de son ami Zola, *Au Bonheur des dames*. Il y adopte le parti d'un vaste hall en acier, enveloppé par de fines poutrelles enserrant des panneaux de verre, circonscrit par six étages de balcons dominés par une verrière, et animé par une décoration 1900, dispensée en des points choisis sans dissimuler la structure. Cette ossature est crûment affichée en façade, où la rigueur de son quadrillage est adoucie par l'exubérant décor en fer forgé des marquises et des « chapiteaux » des piliers, les arborescences des arêtiers des dômes d'angle, et la polychromie résultant de la juxtaposition des panneaux de lave émaillée, des socles en grès de Bigot, des panneaux de bois sculptés par Janselme, des plaques de cuivre martelées par Schenck ou des mosaïques d'or. Même s'il est un peu redevable des exemples de Horta et de Sullivan, cet édifice est d'une grande originalité par l'alliance que Frantz Jourdain y signe entre l'adoption de matériaux nouveaux et d'un style décoratif neuf et une conception rationaliste héritière de Viollet-le-Duc, manifeste dans l'utilisation des vides des poteaux métalliques pour faire passer les gaines de ventilation, à l'intérieur, et les écoulements d'eaux pluviales ou les gaines de chauffage, en façade. La Samaritaine de luxe (1914-1917) qu'il édifie boulevard des Capucines a des lignes plus sobres et utilise plus partiellement le fer

À partir des années 1900, le métal est concurrencé par le béton. Le magasin « Félix Potin » de la rue de Rennes (Paul Auscher, arch., 1902) est le premier entièrement construit en béton armé (procédé Hennebique), dont les possibilités sont démontrées par l'exubérance modern style du lanternon de la rotonde d'angle, qui couronne une façade animée par un contraste de courbes et de grandes verticales rigides. Mais il faut attendre les Galeries Lafayette (1910-1912) pour trouver une expression plus appropriée à ce matériau ; succédant à Chédanne (1908), qui utilisait encore une ossature en fer, Ferdinand Chanut réserve le métal au seul grand hall, coiffé d'une coupole vitrée et enrichi par les ferronneries de Schenck, et introduit pour toutes les autres parties du bâtiment le béton armé, qu'il traite avec une grande souplesse. La façade, récemment réhabilitée par la FNAC, de l'« Économie Ménagère » (Marcel Oudin, arch., 1912), avenue des Ternes, affirme encore plus nettement les lignes de force de la structure de béton habillée de grès

En province, l'architecture des grands magasins se contente de reprendre le plus souvent celle des modèles parisiens dans un style plutôt

Les Halles centrales de Paris (1851-1866, détruites en 1971), ou Napoléon III avait imposé à Victor Baltard et Félix Callet l'emploi du fer ont entierement renouvelé le type traditionnel de la halle et suscité de très nombreuses imitations avec quelques variations dans la disposition, dont les Halles centrales de Lyon (Tony Desjardins, arch., 1858, détruites) sont un bon exemple. Une certaine lassitude devant la répétition des mêmes modeles, conjuguée à une baisse de fréquentation, engendre, à partir des annees 1890, un ralentissement sensible du rythme de construction de ces

marchés couverts, qui tendent à se distinguer par une plus grande richesse et l'emploi de matériaux colorés, comme à Auxerre (1901), Belfort (Dore arch., 1906, fig. 39) et Menton (Tersling, arch., 1903), ou par une composition plus pittoresque, comme au marché des Carmes à Toulouse (Charles Cavé, arch., 1891-1893, détruit en 1965)

Programme de socialité à la fois urbain et commercial, le passage couvert n'a plus le succès qu'il avait connu dans la première moitié du siècle. Entre 1889 et 1914, trois seulement sont ouverts à Paris, dont la Cité Argentine (Henri Sauvage et Charles Sarazin, arch., 1903), et deux en province, le passage Sainte-Cécile de Périgueux (1895) et la galerie des Palmiers à Hyères (c.1900).

Progra[illegible] stigues et Goldstein

[illegible]écente de l'automobile, le garage trouve d'em[illegible]ssion moderne avec celui édifié rue de Ponthieu en 1907 [illegible]it) par les frères Perret et destiné à la vente et à la location de voi[illegible]s. La construction se développe en profondeur, une ossature de poteaux et de poutres en béton armé permettant un large dégagement de l'espace intérieur, propice à l'installation de galeries pour l'exposition des voitures. Dans le projet initial, l'implantation des bureaux à l'étage intermédiaire se reflétait en façade par une division en trois zones horizontales ; le projet définitif, rejetant les bureaux à l'étage supérieur, améliore l'organisation de l'espace intérieur et engendre une composition plus rigoureuse, où l'ossature quadrillée des poteaux et des poutres, centrée sur la grande verrière évoquant de manière stylisée un phare de voiture, est nettement marquée. Au surplus, le revetement de grès et de briques, prévu dans le premier état, disparait, laissant jouer la matière du béton. Cette façade est typique du classicisme structural de Perret : le quadrillage

[illegible] 1900,
[illegible]

[illegible] la structure poteaux-poutres [illegible] [illegible] [illegible]

Ce n'est que dans les hôtels plus modestes que l'on voit parfois apparaître un traitement architectural plus moderne. L'hôtel Massilia (fig 41) du boulevard Diderot (Marcel Oudin, arch., 1911) en est un exemple intéressant, avec son ossature en béton armé vivement affirmée et contrastant avec les remplissages de brique blanche

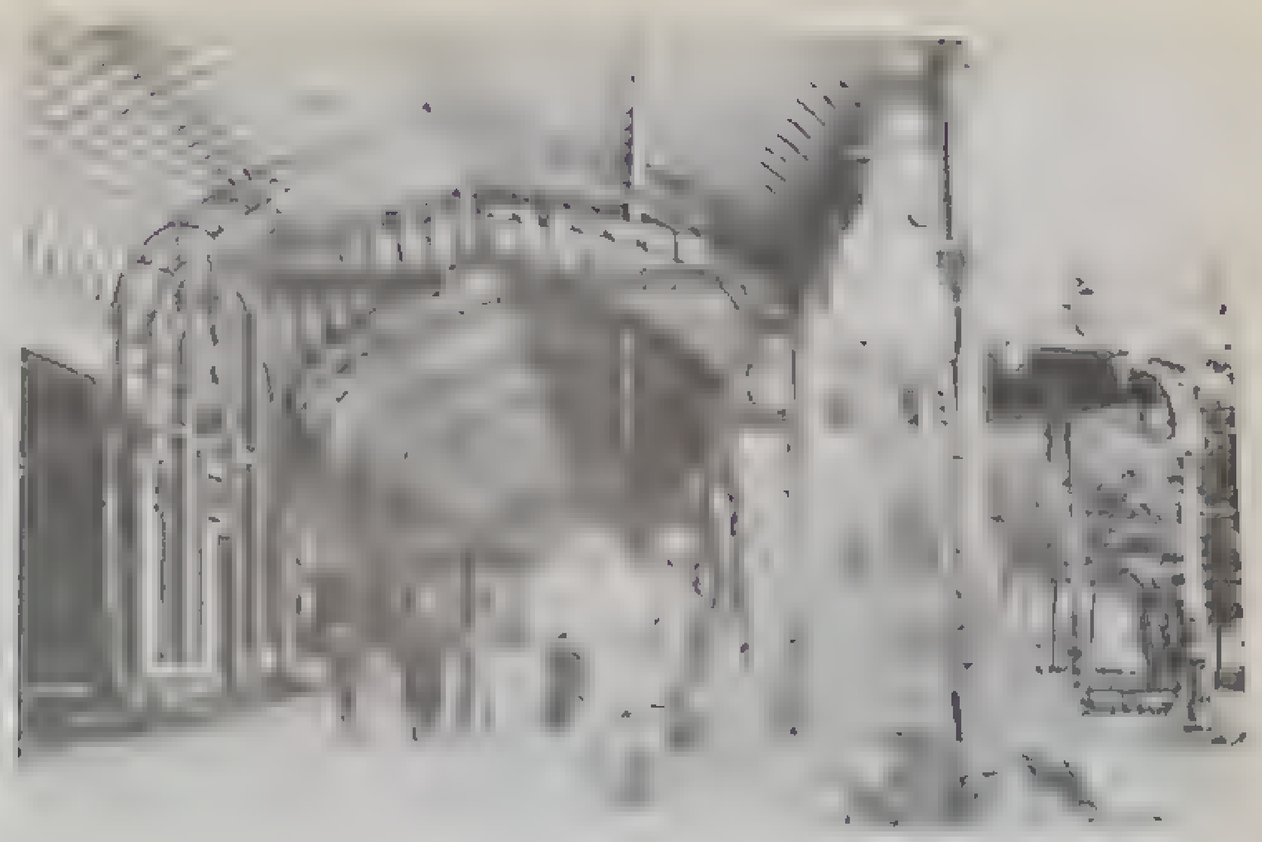
Lieux essentiels de la sociabilité de la Belle Époque, les cafés et les restaurants sont, comme les boutiques, sensibles aux caprices de la mode et sacrifient volontiers à la vogue de l'Art nouveau, dont le restaurant du Pavillon Bleu a été un des fleurons éphémères à l'exposition de 1900. Le Maxim's, réaménagé en 1899 sous la direction de Louis Marnez, a une ambiance raffinée dont la polychromie résulte de la combinaison d'es-

Lieux essentiels de la sociabilité de la Belle Époque, les cafés et les restaurants sont, comme les boutiques, sensibles aux caprices de la mode et sacrifient volontiers à la vogue de l'Art nouveau, dont le restaurant du Pavillon Bleu a été un des fleurons éphémères à l'exposition de 1900. Le Maxim's, réaménagé en 1899 sous la direction de Louis Marnez, a une ambiance raffinée dont la polychromie résulte de la combinaison d'es-

sences diverses (acajou, citronnier, etc.) et d'effets picturaux dans le decor largement dessiné, souple et délicat de Louis Majorelle. L'elegance du style de ce dernier se retrouve au restaurant Lucas Carton de la Madeleine et dans celui de l'hôtel Langham (actuelle « Termette Marbeuf », 1898) rue Boccador, où Emile-Alfred Hurtré a conçu une architecture en fer flexueuse et légère, combinée avec une décoration de panneaux en céramique ; au restaurant Julien (1899), rue du Faubourg-Saint-Denis, le décor essentiellement pictural est l'œuvre du peintre Trézel. L'exubérance de l'Art nouveau est à la limite de la lourdeur au Grand Restaurant de l'Hippodrome (fig. 42) de la rue Caulaincourt (1899-1900, détruit) et à la Brasserie Universelle de l'avenue de l'Opera (1894 et 1901, detruit) [illegible] Edouard Jean Niermans. Au buffet de la gare de [illegible] arch., 1897-1901), les formes architecturales et [illegible] combinant sculptures de [illegible] avec fermeté mais les motifs sculptés [illegible] et le style [illegible] décoratif de la [illegible].

[illegible] l'Art nouveau est tout aussi représenté [illegible] Malzéville. La brasserie « La Cure d'Air Trianon » ([illegible] 1901) concilie avec cohérence la structure métallique brute [illegible] 1900 dans un grand espace largement ouvert sur [illegible] vitraux. Dans l'hôtel-brasserie Excelsior de Nancy (Lucien [illegible] et Alexandre Mienville, arch., 1910), le décor de la brasserie est d'un

42. Grand Restaurant de l'Hippodrome, 1-3, rue Caulaincourt, Paris XVIIIe, E-J. Niermans arch., 1899-1900, detruit
vue de la petite salle de restaurant
Une abondance decorative [illegible] caractéristique de la tendance [illegible] de certains architectes de l'Art nouveau



[illegible] la façade est beaucoup plus conventionnelle. [illegible] (1901) décoré par [illegible] crée une ambiance originale par son orientation [illegible] qui font passer d'une architecture de jardin à l'imitation de la [illegible] présente par des arrangements de plantes. Au café [illegible] de Moulins le style 1900 inspire la devanture dans tous ses [illegible] formes structurales, décor sculpté, ornementation gravée des [illegible] jusqu'aux lettres de l'enseigne

Comme celle des palaces, l'architecture thermale reste fortement [illegible]se à l'éclectisme, malgré des dispositions et une attention aux questions techniques qui témoignent parfois d'une ouverture au rationalisme, comme dans l'établissement thermal de Châtel-Guyon (1902-1906) où François-Benjamin Chaussemiche fait en outre appel aux spécificités régionales pour renouveler un langage encore largement tributaire de l'historicisme. En dehors de quelques réalisations, telles que celles de Charles Le Cœur et Lucien Woog à Vichy (thermes de première classe et extension du casino-théâtre, 1900-1903) ou l'établissement du Châtelet à Évian (Jules Lavirotte, arch., 1911, détruit), le style 1900 est peu present dans les équipements publics des villes d'eaux, si ce n'est à travers quelques éléments décoratifs ponctuels (vitraux, ferronneries, etc.). En fait, c'est essentiellement dans des galeries métalliques, comme celles de Vichy (Émile-Robert, ferronnier, 1900) et de Vittel (Fernand Nachon, arch., 1897, 1901 et 1905, fig. 43), ou des halls vitrés comme ceux de l'établissement thermal de Vittel (Fernand Nachon, arch., 1905) que s'exprime l'architecture moderne.

l'architecture

Après la re
ouvrier se réorganise lentement, non sans de
question de la participation aux institutio
chômeurs d
du travail d
du mouve
1908), elles relèvent généralement d'un
dépt
p
privilège de rassemblement de
tisme en plein essor dans les années 1880, elles sont liées à la specifi
du mouvement ouvrier nordique, solidement implanté dans l
prolétariat, à dominante guesdiste, influencé par l'exemple belge, et dont
les différentes instances (coopérative, syndicat, parti) collaborent étroi
tement. Programme nouveau en France, la maison du peuple accueille la
coopérative, dont les bénéfices alimentent les caisses du parti, des locaux
mis à la disposition des syndicats et du parti, une grande salle de
réunions et des fêtes, et un café, lieu essentiel de la solidarité et de la
sociabilité ouvrière. La première maison du peuple est inaugurée à
Armentieres (1896), mais ce sont celles de Roubaix (1901) et de Lille
(1898-1902) qui ont le plus fort impact architectural. A
Roubaix, Albert Buhrer adopte un parti fonctionnel pour l'immeuble de
« La Paix », dont la façade à deux niveaux de larges baies exprime bien
l'ossature métallique, malgré l'éclectisme régional du décor. Pour abriter
« L'Union » de Lille, Armand Lemay s'inspire de l'éclectisme triomphaliste et solennel du « Vooruit » de Gand (1899) ; la conception des

es [illegible] et l'emploi du ciment armé dans une composition où la franche affirmation de la légèreté de l'ossature, la prédominance des vides en façade, la lisibilité des fonctions internes et le graphisme aérien des « épines » de la couverture de la salle des fêtes ne sont pas sans évoquer les projets de grandes salles publiques de son maître

Rapidement, les succès de ces maisons du peuple incitent les philanthropes et les pouvoirs publics à en récupérer le thème ; mais ils le dénaturent en privilégiant la fonction éducative et sociale (dispensaire, salle de conférences, bibliothèque, etc.) et évacuant tout local

fois dans le choix de l'exposition de ces dernieres ; l'agrandissement de la cour en jardin, dans les demeures cossues comme les immeubles de l'avenue Victor-Hugo (Charles Plumet, arch., 1912) ou du boulevard Raspail (Théo Petit, arch., 1905), permet d'y ouvrir les chambres, à l'abri des nuisances croissantes de la rue. Cette disposition sur la façade postérieure des chambres et des pièces de service, parallèlement au report dans les combles des chambres de domestiques, confère un nouveau statut aux façades sur cour ; elles s'embellissent de compositions plus soignées ou moins soumis aux convenances, le maître d'œuvre ose parfois donner libre cours à son tempérament moderne, comme dans l'immeuble du 151, rue de Grenelle (Jules Lavirotte, arch., 1898, fig. 45)

Les progrès de l'hygiène et du confort se manifestent, dans les appartements bourgeois, par la présence d'une ou plusieurs toilettes, que la généralisation du siphon évitant la propagation des odeurs permet de

ramener au centre de l'appartement ou de placer à proximité des chambres Mais l'existence d'une (ou plusieurs) salle de bains, que l'évolution des pratiques hygiéniques et les progrès dans la distribution de l'eau courante contribuent à fixer dans sa disposition moderne, reste encore un signe exceptionnel de luxe. Le cabinet de toilette ou le simple tub constituent le plus souvent, avec les lieux, l'essentiel des équipements sanitaires. Les nouvelles contraintes engendrées par ces pièces humides incitent certains architectes à les superposer et les regrouper autour des circulations verticales de fluides, préfigurant ainsi le concept actuel de la gaine technique L'évolution des pratiques sociales et la modernisation des équipements

ments essentiels du combat anticlassique
[illegible] la problématique de la maison
moderne dans les *Entretiens sur l'architecture* (1863-1872) et dans *Histoire d'une maison* (1873). Hostile à la tyrannie de la symétrie classique, il s'y montre partisan de plans ouverts, résultant de la prise en compte rationnelle des besoins réels des habitants et des usages de la vie moderne ; la composition d'ensemble doit exprimer franchement cette distribution tout comme les solutions constructives adoptées, mais avec une pondération indispensable pour éviter la dissolution complète de la forme architecturale. S'inspirant de ses modèles, mais aussi des plans éclatés caracté

ristiques du « domestic revival » anglais depuis le milieu du XIXe siècle les architectes modernes réalisent des compositions dissymétriques, pittoresques et expressives, dépourvues de tout décor historiciste ou ordonnance classique mais où les jeux de pleins et vides, de textures, de volumes saillants ou rentrants ou des inflexions discrètes traduisent avec plus ou moins de réussite la vie intérieure de la maison.

Construits sur des parcelles plus petites qu'auparavant, les hôtels particuliers deviennent plus monolithiques et leur façade principale qui tend à s'aligner sur la rue ou à en être précédée d'un jardinet ou d'une cour anglaise exprime volontiers les dispositions internes comme dans les hôtels Pereire (rue Murillo, détruit) et Bonnaert (fig. 7), rue Octave-Feuillet (Charles Plumet, arch., 1901) où les services, la réception, les chambres et l'atelier sont nettement individualisés par les rythmes contrastés des baies. Dans les grandes villes, l'hôtel particulier se juxtapose parfois à un immeuble sur rue, soit qu'il occupe le fond de parcelle comme dans l'ensemble de l'avenue Victor Hugo (Charles Plumet, arch., 1900-1901), soit qu'il soit intégré à l'immeuble comme dans la maison de rapport de l'avenue Alphand (Théo Petit, arch., 1904).

Moins soumises aux contraintes d'un site urbain et bénéficiant de plus grandes parcelles, les villas suburbaines ou provinciales donnent lieu à des compositions plus libres, souvent fort pittoresques, voire fantasmagoriques dans les lieux de villégiature balnéaires. Ces facilités incitent par ailleurs toute à privilégier une orientation rationnelle des pièces comme dans la villa Majorelle (fig. 10) à Nancy (Henri Sauvage, arch., 1901) où les dégagements et les pièces à usage momentané sont au nord tandis que celles plus habitées sont au sud.

Ce type de programme a été particulièrement sensible à la pénétration de l'Art nouveau dont on retrouve les différentes variantes stylistiques.

A Paris, l'hôtel de la rue Émile-Ménier (Édouard Autant, arch., *c.* 1900) fait une part réduite au décor, mais les formes architecturales sont marquées par l'esprit 1900, notamment dans le corps d'entrée ou le dessin des fenêtres en arc surbaissé aux arêtes amorties. L'hôtel-atelier du joaillier René Lalique, cours Albert-Ier, construit par Alfred et Louis Peine avec la collaboration du propriétaire, illustre la tendance de certains architectes de l'Art nouveau à une traduction plus littérale du néogothique, tout comme les hôtels Schaffner (avenue Malakoff, Charles Plumet, arch., 1898, détruit) et Pauilhac (fig. 6, avenue Raymond-Poincaré, Charles Letrosne, arch., 1910). Plus engagé dans le style 1900, celui de la rue Sédillot (Jules Lavirotte, arch., 1899) présente une composition d'ensemble mesurée qui contraste avec les courbes et le décor abondant de la partie supérieure tandis que celui qu'il édifie en

1904 avenue [illegible] façades de la [illegible] quable Pour [illegible] façade p[illegible] sculpte[illegible] aptit[illegible] [illegible] Dans l'hotel [illegible] d'Iena (1897), malheureusement deja [illegible] Gustave Rives, Xavier Schoellkopf deployant une [illegible]riture modern style deja parfaitement affirmee Avec celui de la chan[illegible]euse Yvette Guilbert, boulevard Berthier (1900, détruit), il s'aban[illegible]onne sans retcence a une riche fantaisie formelle qui n'est pas sans evoquer Antoni Gaudi, notamment dans le dessin des balcons ; la façade semble onduler, aucune ligne droite ne venant interrompre les courbes d'une extrême variété, le décor prolonge l'architecture, l'épouse en douceur, se concentrant, comme souvent dans l'Art nouveau, sur le corps d'entrée et les parties hautes. Le « style Guimard » s'affirme avec une extrême fantaisie dans les « castels » (fig. 9) édifiés à la périphérie de la capitale (« Henriette » à Sèvres 1899-1900, « Val » à Auvers-sur Oise 1903, « d'Orgeval » à Villemoisson-sur-Orge 1904), tandis qu'à

Paris (hôtel Noza, 1902-1906) ou l'hôtel Guimard (1910-19..), [illegible] des compositions plus retenues. Plusieurs réalisations illustrent le style 1900 mesuré de Charles Plumet : les hôtels Peneau et Borchaert (1[illegible] de la cités, l'hôtel Hubert (1901) au fond de la cour du 50, avenue Victor-Hugo, dont le parti est repris pour l'immeuble associé à l'hôtel Chardonnier (1912) un peu plus loin ; la villa Bernheim du boulevard de Montmorency (1911, détruite), traitée en briques et pierres dans des formes simples, et celle de Neuilly-sur-Seine (1911, détruite), construite en briques blanches et en pierres [illegible] un toit d'ardoise, typique de son art tempéré. La tendance à la limite de l'éclectisme de Georges Chedanne est bien représentée par l'hôtel Wittel-Dehavnin, rue de la Tour (seconde [illegible] étage).

[illegible] présente l'Art nouveau est également très présent dans la production [illegible] Parc de Saurupt, cité-jardin construite [illegible] Madet et Henry Gutton, les nombreux décors [illegible] s'inspirent très librement d'un vocabulaire [illegible] avait connu un grand succès dans la capitale [illegible] deuxième moitié du siècle, notamment dans l'architecture [illegible] esprit se retrouve dans la maison Huot (fig. 46 [illegible] 1903) et la plupart de celles de Weissenburger (60-62 quai Claude-Le-Lorrain, 1902 ; maison Bergeret de la rue Lionnois, 1903 ; maison Weissenburger du boulevard Charles V, 1904 ; maison Chardot du cours Léopold, 1905). Architecte autodidacte, Lucien Weissenburger donne une interprétation plus proche de Viollet-le-Duc dans les maisons qu'il édifie seul (maison Margot rue Stanislas, 1906) [illegible] en collaboration avec Georges Biet (maison Biet de la rue de la Commanderie, 1901-1902), et dont le Pavillon de l'École de Nancy (1903) en ciment armé constitue l'apothéose. La maison Paul Luc (1902-1906), de Joseph Hornecker et Henry Gutton, se distingue par l'adoption de l'articulation anglo-saxonne des pièces principales autour d'un hall pourvu d'un coin feu.

La maison Huot de la rue de Chanzy (J. Hornecker, arch., 1905-1907), la villa « Les Pins » (Émile André, arch., 1912), et celle du 14, boulevard Charles V (Lucien Weissenburger, arch., 1910) sont caractéristiques de l'évolution vers un style plus édulcoré, tandis que dans les maisons édifiées par Émile André et César Pain rue Félix-Faure (1905-1909), les sinuosités végétales de l'Art nouveau se limitent aux fresques florales situées au niveau des consoles supportant les toits débordants.

Le style 1900 est peu goûté par la bourgeoisie du Nord et, malgré l'exemple raffiné de la maison Coillot à Lille (Hector Guimard, arch., 1900) ou celui de l'hôtel de l'architecte Émile Dervaux à Roubaix (1904), les rares

[illegible] comme dans certaines maisons d'Alfred Dastes et [illegible] d'Alexandre Wolff et Gabriel Ollivier [illegible] des Batignolles.

[illegible] système de [illegible] celonnette [illegible] confort sophistiqués, et remarquable [illegible] pouvait être [illegible]

[illegible] tectes cherchent des compositions nouvelles hors des voies d[illegible] nouveau et orientent leur vocabulaire formel vers la rigueur et la [illegible] Nº 61 dans l'hôtel de Pommereau, rue des Feuilles-Feuilles (1903) et dans ses villas de Reims, du Franc-Port de [illegible] et d'Enghien. Les hôtels dus à la collaboration de Louis Süe et Paul Huillard, comme celui du peintre Lucien Simon, rue Cassini (1906), qui associe ossaturisme et références flamandes, ressortent d'une attitude identique, de même que le groupe immobilier du boulevard Montparnasse, construit en ciment armé et réunissant autour d'une vaste cour un hôtel particulier, un petit immeuble pour artistes et plusieurs maisons de rapport aux façades d'une grande sobriété

D'autres architectes, dans la mouvance du style 1900, jouent des appareillages de briques, comme J.-M. Auburtin à l'hôtel du graveur Bracquemond rue Louis-David (ca. 1905), ou des revêtements de grès, comme Paul Guadet avenue Élisée-Reclus. À l'exemple de Perret rue Franklin, certains associent le grès à l'emploi du béton armé, d'un usage peu courant dans l'architecture domestique avant 1914 ; inspirés par les projets d'Anatole de Baudot, Joachim Richard et Henri Audiger usent des céramiques bleues de Gentil et Bourdet pour souligner la structure en

et surtout celle de
la hauteur des immeubles et une den
les qui ne vont pas sans poser, dans le centre des
et de ventilation. Par ailleurs, l'appari
dans les immeubles les plus luxueux, renverse la hi
et, bien que la tradition de l'étage noble reste
encore très vivante, le niveau sous comble accède à un statut supérieur
parfaitement illustré par la fréquence des motifs de loggia à ce niveau

Les mutations apparues dans la distribution intérieure ont un impact limité sur l'expression architecturale des façades principales d'immeubles. Toutefois le systématisme des solutions urbaines haussmaniennes avait contribué à la généralisation de longs alignements de façades dont la monotonie suscite une opposition croissante, notamment de la part des architectes qui revendiquent une plus grande liberté d'expression. Trois réglementations successives répondent à cette demande de libéralisation. Celle de 1884 introduit une nouvelle forme de gabarit ou la verticale au niveau de la corniche, dont la hauteur varie de 12 mètres (voies de moins de 7,80 mètres de large) à 20 mètres (voies de 20 mètres et plus), est prolongée par un arc de cercle limité par une horizontale et dont le rayon est égal à la moitié de la largeur de la voie sans pouvoir

plicati
rotondes
contrastes
verticalit
hauss
font
t

positions éclectiques boursouflées, il a favorisé aussi la dif-
usi
soient contentés d'introduire quelques notes 1900 dans des élévations conventionnelles

Constructions assez luxueuses, car l'importance du décor en accroît le prix de revient, les immeubles Art nouveau sont situés principalement dans les quartiers bourgeois où ils forment rarement des ensembles homogènes mais se répartissent avec une assez forte densité dans certains quartiers

Commandé par madame Fournier et médaille d'or au concours de façades de la ville de Paris, le Castel Béranger (Hector Guimard, arch., 1894-1898) est le premier immeuble de rapport parisien de l'Art nouveau (fig. 8). Plus encore que dans ses premières œuvres, héritières des ensei-

[illegible]

[illegible]

[illegible]

laissant jouer la partie intermediaire comme une rotule. L'ensemble constitué du portail d'entrée et de l'entresol, unis dans le delié d'un même décor qui dérobe la structure, est un des chefs-d'œuvre de l'Art nouveau. Son penchant pour le grès se retrouve dans l'immeuble du boulevard Lannes (1906), d'un parti différent, et son goût des courbes flexueuses et du décor dans les deux immeubles couples, assez traditionnels, de l'avenue

[illegible] meuble du boulevard de Courcelles (1902), d'un espr[illegible] le sculpteur Roulleau [illegible] dans les étages sup[illegible] la spécificité [illegible] [illegible]

[illegible] habillage d'un immeuble édifié [illegible] l'immeub[illegible] typique, par les avancées et [illegible] façades [illegible] reusement ordonnée. Celui du 14, rue d'Abbeville (Edouard Autant, a[illegible] 190[illegible] [illegible] est proche de celle de l'immeuble « Les Arums » rue du Champ-de-Mars (Octave Raquin, arch.). Plus mesuré est [illegible] (F. Saulnier, arch., 1903), ainsi que celui de la [illegible] (Louis-Pierre Marquet, arch., 1903).

[illegible] immeubles de l'avenue Raymond-Poincaré (1895) et de [illegible] de Tocqueville (1897), œuvres de jeunesse néogothiques, Charles Plumet adhère à l'Art nouveau avec l'immeuble du 50, avenue Victor Hugo (1901). Il y met au point un parti de façade et d'agencement intérieur retenu, harmonieux, agrémenté d'un motif de loggia qui est une constante dans ses immeubles, et où le décor sculpté limité n'est pas sans allusions au siècle des Lumières. Les deux immeubles du boulevard Lannes (1906), aux façades animées par la diversité des baies et les motifs sculptés, ceux de la rue d'Aboukir et de l'avenue Victor-Hugo (1912) sont caractéristiques de ce style épuré. Ces qualités de mesure et d'élégance caractérisent également les immeubles de Louis Sorel sur le boulevard

[illegible]

[illegible]

[illegible]

exemple de moder

Deux réalisations tranchent completement sur l'ensemble de la production par les solutions nouvelles qu'elles apportent a la typologie de l'immeuble de rapport

L'immeuble de la rue Franklin (fig. 11), conçu en 1903 par les frères Perret, partiellement pour leur usage, innove tant par son plan nasse que par l'expression alors inédite qu'ils tirent de l emploi du sys tème Hennebique. La parcelle est exiguë et pour en tirer le meilleur parti sans nuire à l'éclairage naturel ils élaborent un plan ingénieux en creusant la façade, de manière à doter toutes les pièces d'une ouverture sur la rue et en réduisant la cour intérieure à un simple puits de lumière, suffisant pour éclairer la cage de l'escalier principal et les pièces humides. L'ossature de poteaux et de poutres leur permet de s'affranchir des murs porteurs pour établir des distributions différentes au rez-de-chaussée, où ils installent leur agence, dans les étages courants et ceux du retiré ; le plan des appartements, dont la double circulation évoque les distributions de Jacques-François Blondel qui avaient les faveurs de Julien Guadet, est d'une grande logique dans la répartition des espaces servants et servis. La façade étroite traduit par ses redans l'ossature de l'édifice et trouve dans les formes de la structure le principe de son rythme et de ses proportions

mais les frères Perret n'osent pas la laisser dans la nudité de son bétonnage et la revêtent de carreaux de grès-cérame inspirés par l'Art nouveau Ils prennent soin tout de même de réserver les carreaux fleuris aux surfaces de remplissage, plaçant des carreaux unis sur les éléments structuraux afin que la signification de ceux-ci ne soit pas amoindrie

Tout aussi révolutionnaire est l'immeuble « La Sportive » (fig. 48) de la rue Vavin par Henri Sauvage. Vers 1909 (et peut-être même un peu

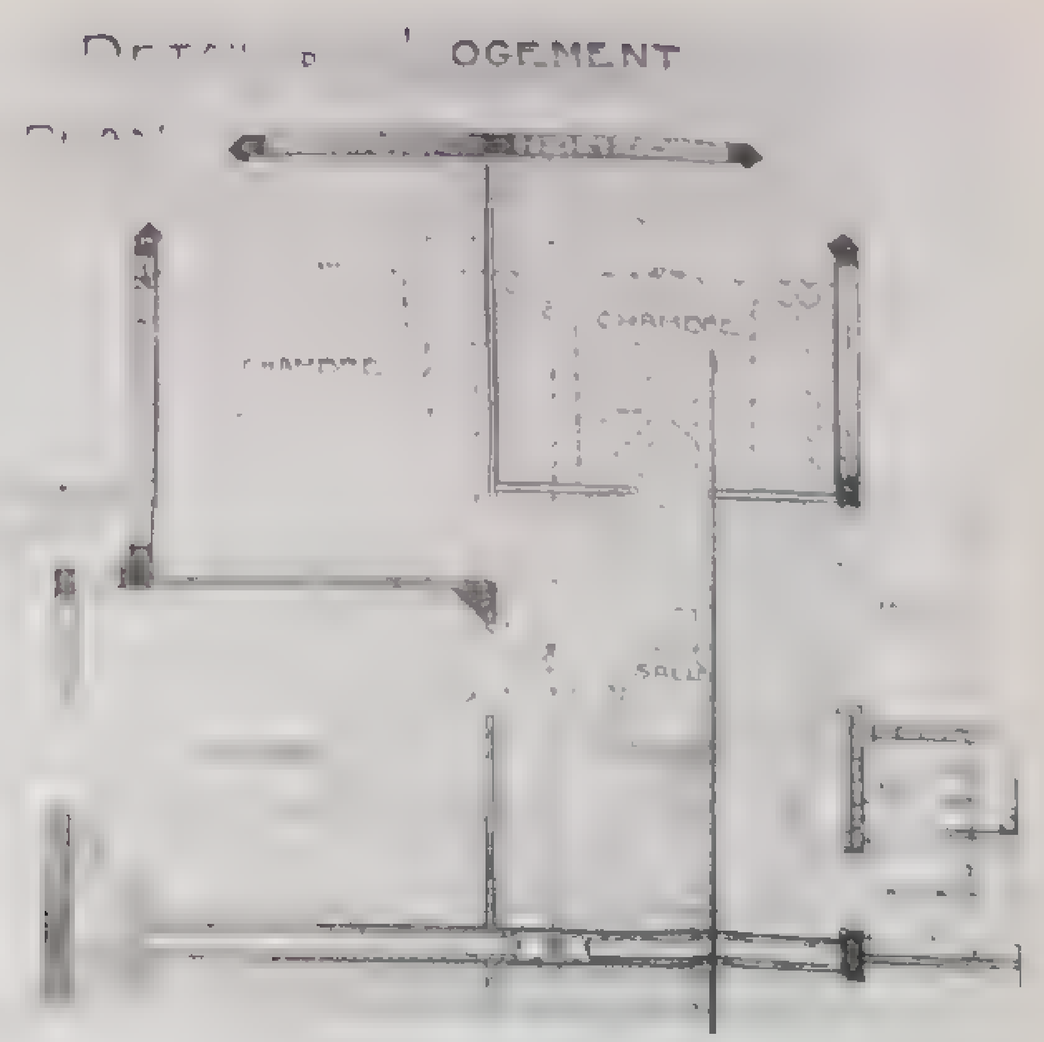
d'initiative d'organisations
d'entreprise progressistes tels que les Doll
le-Justin Menier à Noisiel ou Schneider au Creusot
Seul Jean-Baptiste-André Godin s'était démarqué de cette production en édifiant, a Guise, le Familistère (1859-1870), inspiré des theories de Charles Fourier et qui allait devenir un modèle de référence pour le logement social

Avec la Troisième République, une meilleure connaissance de l'insalubrité et du surpeuplement des logements ouvriers, grâce à l'amélioration des méthodes d'enquête quantitative, et le développement du mouvement ouvrier remettent la question de l'habitat social au premier plan et suscitent les premières réalisations de maisons ouvrières collectives à petits loyers. Le groupe Alsace-Lorraine (1885-1886) de Rouen, est doté

d'Habitations à Bon Marché. Ce texte amelioré en 1906 et 1908 (creation des Sociétés de Crédit Immobilier) est le véritable point de départ d'une politique du logement moderne avec la loi Bonnevay du 23 décembre 1912, qui rompt avec le principe libéral de non interventionnisme en autorisant les municipalités à financer des Offices Publics d'Habitations à Bon Marché. Le premier office est créé à La Rochelle en 1913, celui de Paris, dirigé par Frédéric Schneider, l'est en janvier 1914

Jusqu'en 1914 le logement social est surtout dû à l'initiative privée représentée essentiellement par quelques grandes fondations. A Paris, le

Groupe des Maisons Ouvrieres (G M O), fonde en 19[illegible] et [illegible] des pro
[illegible] aux [illegible] les plus [illegible] le logement bon marche
en fonction des catégories de population tant au niveau du plan masse
qu'à celui de la distribution ; l'immeuble de la rue Jeanne-d'Arc (fig. 49
Georges Guyon, arch , 1900) présente déjà certaines caractéristiques gene
rales de ce type de programme, telles que l'intégration au rez-de-chaussee
des boutiques de première nécessité et des [illegible] [illegible] (le
savoir, bibliotheque), la presence [illegible] [illegible] chaque appartement la
multiplication des escaliers permettant de limiter les logements desservis
par un meme palier Ces composants de base se retrouvent dans les
[illegible] [illegible] [illegible] [



...ple de la Fondation est repris par la Ville de Paris qui orga... ...01 un concours pour la construction de HBM. dans un ... populaire, rue Henri-Becque, et dans un autre de classes ... avenue Emile-Zola. Les projets primés de ce concours, rem... par Maurice Payret-Dortail, pour l'avenue Emile-Zola, et par Georges Albenque et Eugène Connot, pour la rue Henri-Becque, n'ap... pas de solutions nouvelles par rapport à ceux de la Fondation Rothschild mais serviront de modèles après la guerre (fig. 88).

L'impact de ces réalisations ne doit pas faire oublier la qualité des ...ices construits par Henri Sauvage et Charles Sarazin dans le cadre de la ...ciété Anonyme des Logements Hygiéniques à Bon Marché dont ils ...confient la direction à Francis Jourdain. Celui de la rue Trétaigne (1903) est ...marquable tant par son plan en T, permettant de distribuer six apparte... ...nents à partir de l'escalier central, que par les services mis à la disposition des locataires (restaurant hygiénique, université populaire, coopérative, jar...

din suspendu s
les ressauts
est exprimee avec plus de force et de franchise que dans l'immeuble
contemporain des frères Perret. Ces qualités se retrouvent, mais avec un
traitement moins hardi et un programme d'équipements collectifs plus
este dans les immeubles des années suivantes. C'est seulement en
ments du boulevard de l'Hôpital, qu'ils peuvent réaffir
té d'invention, dans un parti où la structure de béton est
tement recouverte de petits carreaux de céramique, la façade étant
ée par trois bow-windows culminant dans des pergolas et séparés par
des travées percées de baies horizontales

Parmi les productions de cette époque on peut retenir également l'immeuble de la Société des Logements populaires et hygiéniques du boulevard Bessières (1911) où Louis et Alfred Feine desservent à chaque niveau les appartements par une coursive, ouverte sur la cour intérieure et au milieu de laquelle sont regroupés dans un local le vide-ordure, les postes d'eau, les toilettes et un monte-charge. Dans l'immeuble de la Fondation Singer-Polignac rue de la Colonie (Georges Vaudoyer, arch., 1911) les deux ensembles de bâtiment, reliés par un porche couvert d'une terrasse, ouvrent largement sur quarante jardins à la disposition des locataires

Henry Provensal, Gustav
Ma ou et agence des
travaux
arch., 1909
plan du rez-de-chauss

9

réglementaire

[illegible] Paris, tramway au Havre à [illegible] réseaux d'autobus)

[illegible] d'infrastructures s'appuie sur un urbanisme rég[illegible] consacrant le triomphe des hygiénistes qui vi[illegible] plus d'un demi-siècle d'efforts, de la résistance acha[illegible] C'est ainsi qu'une loi du 24 juillet 1891 enjoint la Vil[illegible] de se doter d'un réseau d'égouts, que celle du 10 juillet 1894 [illegible] aux propriétaires le raccordement de leurs immeubles à l'égout et [illegible] la Ville de Paris à percevoir une taxe annuelle de vidange [illegible] la loi du 15 février 1902, relative à « la protection de la santé [illegible]ublique », qui rend possible l'expropriation des immeubles et des îlots insalubres, indépendamment des travaux de voirie (R.-H.-Guerrand)

Vers un nouvel urbanisme

Les commissions d'extension, une nouvelle dimension de l'aménagement urbain

Réalisant l'insuffisance de ces actions ponctuelles pour maîtriser une urbanisation spontanée en tache d'huile et les problèmes posés par l'augmentation rapide du trafic urbain (50 % entre 1901 et 1911 à Paris) les responsables politiques prennent conscience de la nécessité d'une

[illegible]

[illegible]

[illegible]

persion au retour. Il en déduit la nécessité d'ouvrir de nouvelles radiales venant se brancher au cœur de la double croisée nord-sud/est-ouest et reliées par les trois ceintures concentriques des grands boulevards, des boulevards extérieurs et de ceux qu'il envisage à l'emplacement des fortifications ; ponctués par neuf nouveaux parcs, ces derniers sont dessinés selon un principe d'alignements brisés par des redans triangulaires ou rectangulaires. Obsédé par la motorisation et la nécessité de fluidifier le trafic, il invente le carrefour à giration et celui à voies superposées, repris par Le Corbusier dans le plan Voisin. Ces propositions s'appliquent au remodelage d'une ville existante. Pour des villes nouvelles ou des extensions urbaines, Eugène Hénard conçoit le concept étonnamment moderne de la voie de grande circulation à étages multiples (fig. 53), assurant la séparation des cir-

niveaux souterrains donnent directement sur les sols des rues collec
permettant ainsi une collecte souterraine des ordures. Les immeubles d
des équipements plus importants (
pour
ou
et des
haute terrasse, est déjà occupé par un
par une voie ferrée (Tony Garnier s'est sans
le souvenu de sites de la région lyonnaise). Appliquant le princip
un damier orthogonal atténué par quelques voies diagonales, le plan
général, ordonné en fonction de ce site, sépare la zone industrielle, dans
la plaine, et la zone résidentielle, sur la hauteur ; cette conception fort
neuve de zonage est étendue dans celle-ci, les diverses fonctions urbaines
étant réparties entre des quartiers différents. La Cité industrielle se pre-
sente ainsi comme un groupement de plusieurs pôles d'activité. Dominee
par un barrage, dont l'usine hydroélectrique alimente en énergie la ville,
la zone industrielle comporte un chantier naval, dont les ateliers sont
abrités par de puissantes halles métalliques, associé à un important com
plexe métallurgique avec ses hauts fourneaux, tandis que quelques fila-
tures s'étagent entre le barrage et l'agglomération ancienne. A la jonction
de celle-ci et de la ville nouvelle, la gare, édifice complexe conçu en fonc-
tion d'une circulation souterraine, est au milieu d un quartier qui devient

Garnier connait-il les deux courants entre lesquels se partage
la réflexion sur l'aménagement urbain : l'approche esthétique de
Camillo Sitte et celle, désurbaniste, d'Ebenezer Howard. Mais si les
occupations dont elles témoignent ne sont pas absentes de son projet, sa
position est fondamentalement différente ; persuadé que les cités de
l'avenir se créeront sous l'impulsion du développement industriel, il ana
lyse dans cette perspective les besoins et les fonctions de la ville, poussant
l'étude très loin dans le détail, afin de ne laisser échapper aucun des pro
blèmes susceptibles de se poser aux habitants.

Cette démarche rationaliste, qui s'appuie sur une analyse concrète de la mécanique urbaine, annonce à bien des égards les conceptions ultérieures de l'urbanisme fonctionnaliste. Ainsi en est-il du zonage rigoureux du site dont les divers aspects accueillent chaque fonction urbaine à la place la mieux adaptée. Cela est encore plus manifeste dans l'organisation rationnelle des quartiers, contrastant avec le caractère anarchique de la plupart des villes de l'époque. Chaque zone d'activité est distincte, mais

démarche rationaliste inspire également l'organisation de chaque activité urbaine, suscitant une mise au point très précise et fonctionnelle des édifices où elle s'exerce : la gare principale à double niveau, notamment, est d'un type hardiment novateur.

Toute tationaliste qu'elle soit, la conception urbanistique de la multiplie les galeries couvertes heureuses isent les relations et assurent, par temps de nement confortable. Enfin, l'humanisme de Tony Garnier donnée aux édifices collectifs, destinés à être eux de réunion, et il est significatif que le centre moral et esthétique la ville soit le bâtiment des salles d'assemblées. Il souhaite que les habitants possèdent ce sens de la collectivité urbaine qu'il porte au fond de lui même, et l'inscription tirée de Zola, qui orne la frise des portiques des salles d'assemblée, apparaît comme la charte de la ville par l'évocation d'un monde pacifique et fraternel de travailleurs heureux, unis dans un même culte de la prospérité et de la beauté

Fortune critique

Par esprit de système ou de simplification, ce qui revient au même, on a longtemps eu tendance à ramener l'étude de cette période à quelques individualités ou groupes [illegible] utilisation de matériaux nouveaux [illegible] de l'impétueuse [illegible] n'est [illegible] d'un [illegible] nouveau architectural d'après-guerre [illegible] de quelques souches aux propriétés remar[illegible] d'un terrain fertilisé par de nombreux éléments [illegible] que leur gangue académique ou éclectique ne permet pas [illegible] de distinguer. Il ne peut être question bien sûr de partager l'idée, [illegible] par la mouvance post-moderne, d'une quelconque réhabilitation [illegible] historicisme suranné, vide de sens ou à connotation réactionnaire, qui caractérise une grande partie de la production ; mais au-delà des apparences, on peut déceler un rationalisme distributif, une attention aux techniques modernes et aux besoins des usagers, des variations de traitement selon les caractéristiques des programmes, qui démontrent que ceux que l'on a qualifié d'architectes « académiques », avec une nuance prononcée de mépris et une hostilité fort concevable dans un contexte de lutte, n'ont pas toujours été entièrement les « pompiers » que l'on croit

La dictature de l'École des Beaux-Arts, le prestige dont elle jouissait à l'étranger, l'attachement de l'architecture officielle aux styles historiques, la virulence des propos échangés dans les revues spécialisées ont sans doute puissamment contribué à aveugler les critiques et à forger l'image d'un pays replié sur sa tradition et fermé à la modernité. En l'absence d'une étude systématique encore à faire à partir du dépouillement des revues étrangères, il est difficile de savoir comment la production française était perçue à l'étranger et quel fut son impact immédiat, mais il est symptomatique que dans une revue comme *Die Architektur des*

de l'architecture métallique, considérés comme des constructions

Les évolutions de l'architecture, la redécouverte de cette période par les historiens d'art, les mutations économiques, la naissance de l'archéologie industrielle, l'influence du marché de l'art (hausse de la cote des objets 1900), ont contribué à porter un regard nouveau sur l'architecture de cette période et à réévaluer toute une partie de sa production Tout à fait révélatrices de cette nouvelle sensibilité sont les opérations de réhabilitation permettant de conserver dans leur apparence urbaine les anciennes usines (Leblanc a Lille, manufacture des tabacs à Nantes et a Ivry, etc.), les restaurations et les classements, de plus en plus nombreux, d'édifices qui sont les derniers témoins d'un type architectural (pont transbordeur d'Arnaudin à Rochefort) ou considérés comme un témoin

Dans l'autre quartier de la cité, rendez-vous à Tony Garnier

L'architecture entre les deux guerres : l'expérimentation de la modernité

GÉRARD MONNIER

Les paragraphes concernant les cinémas, l'architecture commerciale (grands magasins, boutiques, banques), l'architecture industrielle et la protection patrimoniale sont écrits par Gérard Monnier, professeur à l'Université Paris I

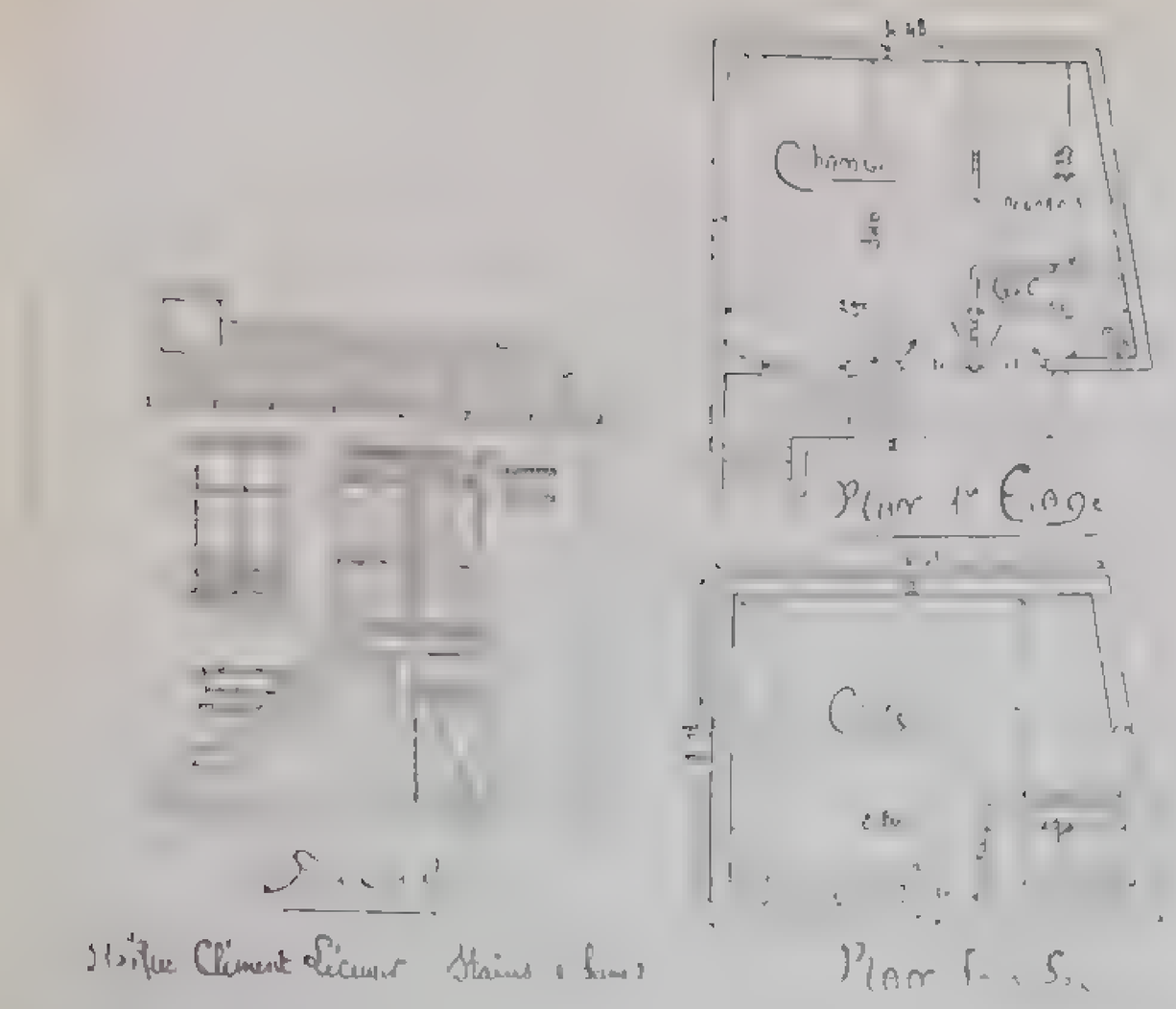
[illegible] et à la redéfinition de programmes traditionnels [illegible] religieuse, habitation – commandée par des conditions de vie et des pratiques nouvelles, les architectes les plus audacieux élaborent des réponses dont la modernité se fonde sur des approches différentes de l'architecture selon qu'il s'agit de l'avant-garde autour de Le Corbusier ou des modernes traditionalistes » dont le chef de file est Auguste Perret. En dépit des résistances de l'institution académique, les approches nouvelles se diffusent avec lenteur et timidité dans la pratique des architectes moins en vue, tant à Paris qu'en province : les grandes expositions internationales, celles de 1925 et de 1937 notamment, y contribuent

Les villes et l'urbanisme

LA CROISSANCE DES BANLIEUES

La croissance urbaine reprend après la Première Guerre mondiale et 1921 à 1931 plusieurs millions de personnes viennent s'installer en ville. La proportion d'habitants de villes de plus de 2 000 habitants dépasse celle de la population rurale entre les recensements de 1926 et 1931. Cette progression de la population urbaine ne se fait pas de façon uniforme et touche en premier chef, la périphérie des grandes villes. Si la population de la Seine atteint les cinq millions d'habitants dans les années trente, cet accroissement touche la banlieue, et non pas Paris, dont la population s'est stabilisée dès 1921 autour de 2,9 millions. La guerre a, en effet, joué un stimulant décisif pour l'industrialisation des environs de Paris et c'est à la fin des années vingt que naît le thème de la banlieue rouge. 9/10e des immeubles d'habitation construits entre 1914 et 1942 dans l'agglomération parisienne se situent en banlieue. Cette poussée urbaine concerne aussi nombre de villes moyennes (Rennes, Caen, Aix en Provence), des agglomérations où s'implantent les industries nouvelles (Clermont-Ferrand, Grenoble), les cités sidérurgiques de Moselle, le réseau urbain de la côte d'Azur. Bien que ce mouvement s'arrête après 1931, inaugurant pour les villes une période de stagnation, il continue à frapper les imaginations. Dans un pays à la tradition rurale millénaire, ce processus d'urbanisation est vivement ressenti par les contemporains qui le perçoivent comme une attraction maléfique, vidant les campagnes. La ville est considérée comme un lieu de perdition, d'anémie physique et morale, de désagrégation de la famille. En 1940, certains iront jusqu'à lui imputer la défaite.

Ce phénomène d'urbanisation se produit de façon sauvage, sans plan d'urbanisme. L'extension est le fait d'investisseurs privés, qui construisent des « lotissements défectueux », mal raccordés aux réseaux d'eau, de gaz ou d'électricité, là où le terrain est moins cher, c'est-à-dire loin des centre-ville. La grande majorité des logements construits entre les



Maître Clément-Lécuyer Maires et Maires

deux guerres l'est sous la forme de pavillons bâtis par les habitants eux-mêmes sur un lot dont ils ont fait l acquisition. Le problème de ceux que l'on nomme les « mal-lotis » domine toute la vie de la banlieue entre les deux guerres (fig. 55)

Pourtant, une législation, assez timide, fait obligation aux communes de plus de 10 000 habitants d'élaborer un plan d'aménagement et d'extension (loi Cornudet de 1919, prolongée par celle de 1924) En l'absence de mesures contraignantes, elle n'est en fait que partiellement

des problèmes analogues se posent en prov
, lors de la démolition des fortifications ou à
connaît une forte croissance

L'URBANISME

L'entre-deux-guerres voit dans le milieu des urbanistes le prolonge
débats dont les termes ont été pour l'essentiel forgés pendant la
précédente. Cette réflexion se développe dans des directions diverses

Depuis le temps où plusieurs architectes lauréats du Grand Prix de
et résidant à ce titre à la Villa Médicis, Tony Garnier, Henri Prost
nest Hébrard et Léon Jaussely, ont pris position en faveur d'un profil
rofessionnel nouveau, celui de l'architecte-urbaniste, le processus de pro
essionnalisation de l'urbaniste s'est précisé, avec une institution d'ensei
gnement comme l'Institut d'Urbanisme de Paris, et une organisation pro
fessionnelle comme la Société Française des Urbanistes, fondée en 1911
Alors que l'urbanisme reste le parent pauvre de l'enseignement d'architec-
ture, ce groupe, encore restreint et mal reconnu, d'experts – praticiens et

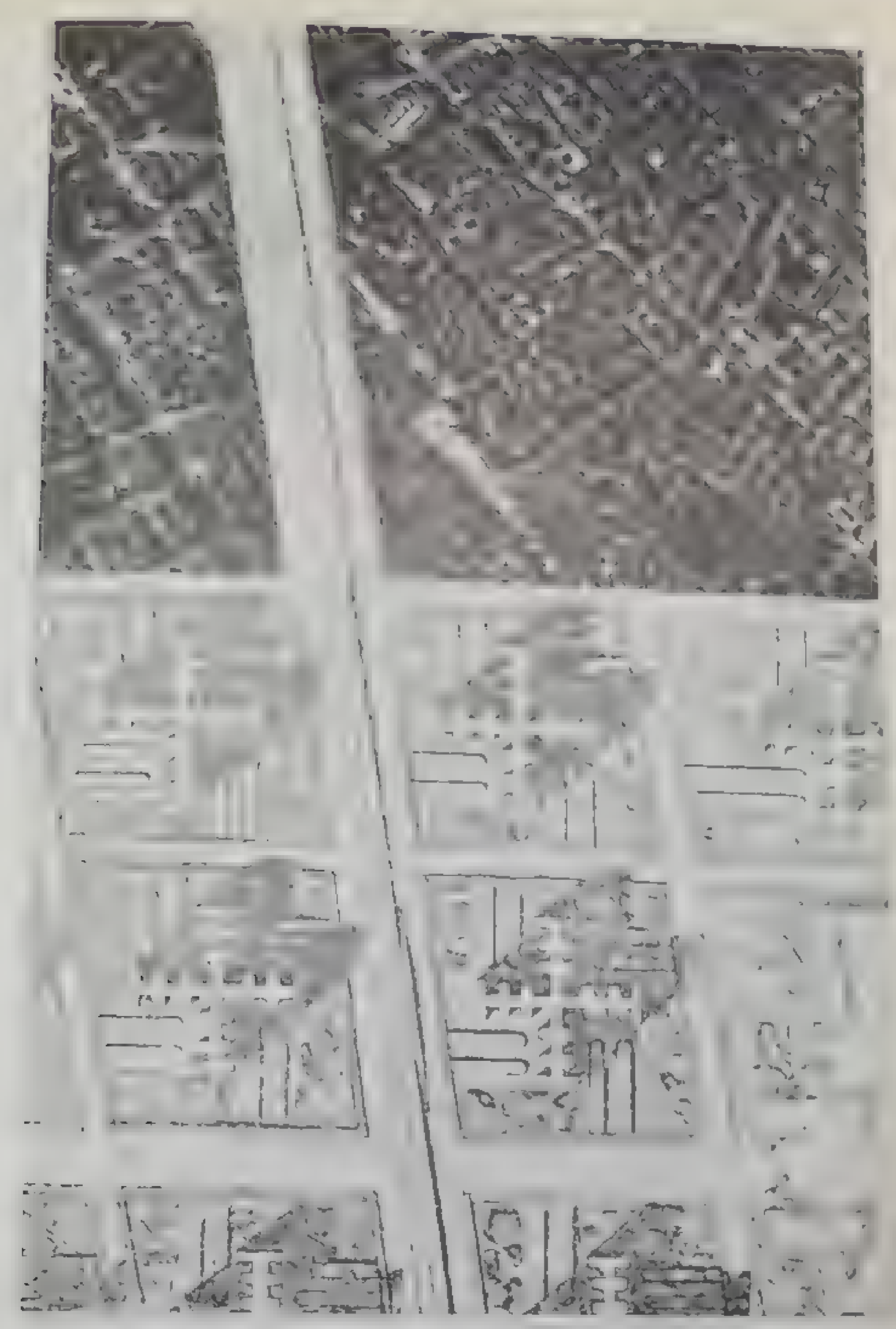
[illegible]

[illegible]

est une notion [illegible] en 1928. Il [illegible] 1932). Cet [illegible] nences d'urbanisme municipal : la ceinture [illegible] (1914-1937), les [illegible] l'aménagement [illegible]

L'un [illegible] l'élaboration [illegible] Cornudet. En effet, les auteurs en sont pour la [illegible] Société Française des Urbanistes : Jacques Gréber conçoit en 1920 le plan d'extension de Lille et en 1933 celui de Marseille, Léon Jaussely celui de Grenoble (1926) et Toulouse (1928), Donat-Alfred Agache celui d'Orléans (1932), Gaston Bardet celui de Vichy (1926), etc. Mais la France métropolitaine offre peu de terrains d'exercice à ces professionnels de [illegible] certains trouvent, jusqu'aux années 1940, à s'employer dans les colonies ou à l'étranger. Henri Prost, à son retour du Maroc en 1923, part à Istanbul jusqu'à ce qu'il soit invité à étudier le plan de la région parisienne en 1933. Jacques Gréber s'exile aux États-Unis pour travailler aux plans d'urbanisme de Philadelphie, Ottawa et Montréal ; Léon Jaussely devient l'urbaniste de la ville de Barcelone ; Donat-Alfred Agache exerce à Rio de Janeiro ; Ernest Hébrard à Salonique et en Indochine

S'opposent à cet ensemble hétérogène les urbanistes dits « progressistes », tenants d'un urbanisme fonctionnaliste, dont le plus connu est Le Corbusier. En 1922, il met au point son « Projet pour une ville contemporaine de trois millions d'habitants », qu'il applique en 1925 au cas parisien avec le « Plan Voisin » (fig. 56), suivi en 1930 du projet de « Ville radieuse ». Ces spéculations urbanistiques de Le Corbusier se développent



à partir de 1928 en liaison avec les C.I.A.M. (Congrès internationaux d'architecture moderne) dont il est membre, et trouvent leur expression la plus frappante dans *La Charte d'Athènes*, publiée anonymement en 1943 par Le Corbusier qui présente et commente les résolutions adoptées lors du IVe C.I.A.M. en 1933. Ces thèses suscitent l'hostilité et le scandale et ne trouvent, jusqu'au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, aucune occasion, hormis peut-être les Quartiers modernes

SODI TASCS DALLAS, SOUSSOUS, VERDOU[illegible]

[illegible]era » – dont le montant est fixé sans [illegible] de remise en l'état, à condition que le bien détruit soit édifié « en similaire », localisé dans la même commune ou ses environs immédiats, sa destination demeurant la même qu'auparavant. Des sommes considérables sont ainsi consacrées à la reconstruction, menée rondement et achevée pour l'essentiel en 1931. Mais elle n'aura pas été l'occasion de rationalisations et de reconversions, en particulier dans le domaine industriel

Le parcellaire inchangé incite urbanistes et architectes à la poursuite d'une pratique conventionnelle de l'architecture. A Arras, le choix opéré pour la reconstruction du centre historique est celui de la reconstitution à l'identique de nombreux édifices, dirigée par l'inspecteur général des Monuments historiques, Pierre Paquet. A Reims, seule ville de plus de cent mille habitants à avoir été continuellement bombardée, aucune des 14 000 maisons existant avant guerre n'est intacte, et plus de la moitié d'entre elles sont détruites. Pour établir le nouveau plan de Reims, la

[redacted]

[redacted]

[redacted] des loyers et la flambée des coûts de la construction. En [redacted] pour protéger les familles de mob.lisés, une loi accorde aux [redacted] un moratoire, prorogé jusqu'en 1918 et remplacé par une loi [redacted]orde aux locataires le maintien dans les lieux aux conditions de [redacted]914. Cette législation est favorable au locataire : exprimés en francs [redacted]nstants, les loyers prorogés baissent de plus de moitié entre 1914 et 1939, faisant passer la dépense en logement de 17 % à 6 % du budget des locataires. Le blocage des loyers ne sera supprimé qu'en 1937. Parallèlement, le coût de la construction est multiplié par dix entre 1914 et 1939 alors que le cours des immeubles ne l'est que par trois. Cette augmentation s'explique d'une part par l'allongement de la durée des chantiers, dû à la multiplication des corps de métiers que provoque l'amélioration du confort, et d'autre part au maintien de la structure artisanale du bâtiment, incapable de compenser l'augmentation de ses charges par une meilleure productivité [M. Lescure]

[illegible] industrie [illegible] dans l'entre-deux
guerres une activité record [illegible] en 1913. l'indice de la pr
[illegible] 0. Ce dynamisme
[illegible] à l'édification de
[illegible] de logements neufs. Envi
[illegible] notamment de 191
[illegible]

[illegible]

industrie du batim[illegible]
tandis que la production d[illegible]
de croissance negatif[illegible]
branche de l'economie, v[illegible]
reprise jusqu'à la guerre. [illegible]
de logements pour le compt[illegible]
ralenti après 1931, la commandi[illegible]
petit volume d'activité construct[illegible]

La profession d'architecte

L'enseignement

Entre les deux guerres, l'enseignement de l'architecture continue à être dispensé par l'École nationale des Beaux-Arts de Paris (qui devient en 1927 l'École nationale supérieure des Beaux-Arts), dont les promotions sont de quatre-vingts diplômés par an environ dans les années 1920 et atteignent cent cinquante à la fin des années trente (en 1930, près de 1 500 architectes fréquentent l'École), ainsi que par les sept Écoles régionales.

le montre la mesaventure
élève et recruté comme chef
provoqué en 1925 par l'exposition
élèves et par quelques architectes novateurs
reau et le groupe De Stijl le contraint en effet à la démis-
Seitz] L'Ecole speciale joue donc un rôle limité dans les années
avec ses promotions d'une vingtaine d'étudiants par an. Elle produit
toutefois quelques diplômés notables (Jean Badovici en 1919, Adrienne
Gorska en 1922, Frantz-Philippe Jourdain – fils de Francis – en 1927,
Jean Ginsberg en 1929, Berthold Lubetkin ayant été exclu de l'Ecole par
Gaston Trélat en 1926). A partir de 1929, l'École est dirigée par Henri
Prost, qui fait appel à François Le Cœur et, en 1930, à Auguste Perret

Quant au diplôme d'architecture délivré par l'École nationale supérieure des Arts décoratifs, il n'est reconnu par l'État qu'en 1934 et n'a rien de prestigieux. Pourtant, si la formation y est rapide, la douzaine de diplômés annuels y bénéficient de l'enseignement d'un Henri Sauvage qui remplace en 1928 le rationaliste Charles Genuys, disciple de Viollet-le-Duc, ou d'un Georges-Henri Pingusson, dans les années 1930

L'ORGANISATION DE LA PROFESSION : LES ENJEUX

Le nombre d'architectes diplômés entre les deux guerres (environ 3 000 à 4 000) ne représente qu'un tiers environ des quelque 10 000 patentés-architectes. Le titre d'architecte ne faisant toujours l'objet

La concurrence des

force dans le champ de l architecture : les décorateurs-ensembliers, en s'investissant dans la mise au point d un style moderne pour l'habitation luxueuse, mettent bientôt en question la division traditionnelle des tâches et [illegible] le statut professionnel de l arch tecte [G. Monnier] En réponse aux [illegible]ites qu elles rencontrent, les industries d'art, vouées à l'imitation de styles anciens et concurrencees par la production mécanisée, ont avant guerre lance une offensive pour revaloriser les savoir-faire, innover et lutter contre la production étrangère. Il faut montrer à une clientèle riche qu'elles sont à même de moderniser le luxe des espaces d'apparat et d'habitation. Les décorateurs proposent de la sorte les éléments stylistiques d'un art décoratif lié au programme de la résidence, contraignant les architectes à se placer sur ce terrain C'est le cas de Mallet Stevens, par exemple, dont l'activité de décorateur de 1912 à 1924 ne correspond pas aux fonctions habituelles de l'architecte. Cette montée en puissance des décorateurs est manifestée par la création, dans l'immédiat après-guerre, de diverses structures. La Compagnie des Arts français prend le relais de l'Atelier français, dont l'objectif était de concevoir tous les aspects de l'habitation ; elle rassemble en 1919 l'architecte Louis Süe, le peintre et décorateur André Mare et le décorateur André Véra. Leurs projets d'architecture

pour les magasins du Louvre, « L'Atelier Pomone » pour le Bon Marché, « Primavera » pour le Printemps, la « Maîtrise » pour les Galeries Lafayette. Nous verrons que ces différents groupes, en communauté d'intérêt avec l'agence de l'ébéniste Émile-Jacques Ruhlmann, parviendront à faire leur chose de l'Exposition des Arts décoratifs organisée à Paris en 1925. Leurs productions, qu'ils présentent dans des pavillons éphémères, concernent la décoration de la maison ; c'est le triomphe de la somptuosité du décor sur les critères d'utilité pratique (fig. 60)

Si ce luxe des arts décoratifs est violemment attaqué par une partie de la critique, le succès social de cet art domestique rénové et cossu est tel qu'il s'étend bientôt à la décoration des paquebots et des espaces commerciaux. Dans les années 1920, l'accès à la commande passe donc par l'allégeance de l'architecte aux caractéristiques stylistiques de cet art décoratif. D'autant que la défaillance de la maîtrise d'ouvrage publique reporte sur les clients privés tout espoir de commande pour les jeunes architectes. Il suffit à cet égard de citer le cas de Michel Roux-Spitz, qui n'entame une activité de décorateur qu'au moment où il s'installe à Paris en 1924, comme si la préparation de l'Exposition de 1925 était le point de passage obligé pour percer dans le monde parisien de l'architecture

nent leurs

historien d'art et secrétaire des C I A M , Siefried Giedion

es professionnels que s'adressent, à

sacrée aux aspects tech

es des grands chantiers, et *L'Architecture d'Aujourd hui* lancee en novembre 1930. Cette dernière revue, dirigée par l'ingénieur centralien ndré Bloc, a fait sienne la devise de Perret : « construire d'abord ». Elle ne publie donc pratiquement que des œuvres construites, tant en France qu'à l'étranger, et par là même, des architectes à la notoriété acquise. En dépit de sa réputation, *L'Architecture d'Aujourd hui* n'est pas une revue faite par et pour de jeunes architectes novateurs et marginaux et son organe technique, résolument fonctionnaliste, *Chantiers*, lance en janvier 1933 et dirigé par l'architecte Édouard Menkès, cesse de paraître dès

1933-1939). Le comité de patronage de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, eclec tique, rassemble une trentaine d'architectes en vue, de tous les horizons de la modernité, de l'ancêtre, Frantz Jourdain, président du Salon d'Au tomne, aux jeunes architectes radicaux comme André Lurçat et Raymond Fischer, en passant par Perret et Sauvage, proches de la soixantaine, et Mal let-Stevens et Roux-Spitz.

Mais le consensus entre les différentes tendances du Mouvement moderne dont semble témoigner *L'Architecture d'Aujourd'hui* ne résiste pas à la lecture d'un autre périodique animé par des critiques et des histo riens d'art, *L'Amour de l'Art*. En 1934, la revue, fondée en 1920 par Louis Vauxcelles et alors dirigée par René Huyghe, Germain Bazin et Waldemar George, [illegible] d'Auguste Perret [illegible] un courant [illegible] de plus en plus [illegible] de Le Corbusier [illegible] Fontainebleau, une bibliothèque de Michel-Ange, qui s'[illegible] en dominant une image [illegible] constructeur.

[illegible] supports assurent la diffusion des pro [illegible] du recueil est renouvelée par les albums [illegible] illustrés thématiques, documentant un pro [illegible] notamment par les éditions Albert Sinjon, Massin, [illegible] Vincent Freal & Cie. Le commentaire y est succinct ou inexis- [illegible] cation de ces formules est de proposer des modèles, des réfé [illegible] pour chaque type d'édifice.

La monographie présentant les œuvres d'un architecte en activité [illegible] essor spectaculaire. La fonction en est avant tout commerciale [illegible] licitaire. La maison Edari (édition d'architecture, d'industrie et d'économie rurale) à Strasbourg, par exemple, se spécialise dans ce nou veau instrument de promotion : elle publie entre 1931 et 1935 une soixan taine de brochures monographiques, notamment d'architectes provinciaux, dans sa collection « Travaux d'architecture ».

Plus polémique est la teneur des nombreux ouvrages que publie Le Corbusier, seul médiateur entre les expériences architecturales de l'avant garde et la clientèle virtuelle des modernes. Quant à son *Œuvre complète*, qu'il publie à partir de 1929, elle constitue un repère dans la formation des jeunes architectes, et ne contribue pas peu à l'aura internationale de l'architecte.

Dans son ensemble, la littérature architecturale des années vingt et trente, axée sur l'information visuelle, reste confinée aux milieux spécialisés.

Aucun ouvrage ne propose un commentaire synthétique sur l'architectur
destiné au grand public. Le contact du public avec l'architecture se fait pa
un autre type de manifestation : les expositions, qui mêlent généralemen
arts décoratifs et architecture, celle-ci souvent réduite au rôle de simple sup
port. De ce point de vue, les deux événements majeurs de la période sont les
grandes expositions de 1925 et 1937 à Paris

Aucun ouvrage ne propose un commentaire synthétique sur l'architecture destiné au grand public. Le contact du public avec l'architecture se fait par un autre type de manifestation : les expositions, qui mêlent généralement arts décoratifs et architecture, celle-ci souvent réduite au rôle de simple support. De ce point de vue, les deux événements majeurs de la période sont les grandes expositions de 1925 et 1937 à Paris.

Chapitre 3

Les architectes modernes

Ce qui est en jeu dans l'entre-deux-guerres est le renouvellement de la culture architecturale traditionnelle, la modernisation de la théorie architecturale jusqu'alors dominée par l'esthétique classique. Mais si tous les architectes prétendent être de leur époque, y compris les « patrons » de l'École des Beaux-Arts, les solutions préconisées divergent, d'une façon qui devient rapidement contractuelle. Le seul consensus qui se fait jour au [illegible] en faveur tant du classicisme que du [illegible] expérimentations cherchent à proposer [illegible] les novateurs à qui elles sont dues sont générale[illegible] et le courant qui les regroupe le Mouvement [illegible] Mouvement n'a pas l'unité qu'on lui a longtemps pre[illegible] dissensions entre ses animateurs n'apparaissent pas claire[illegible] au lendemain de l'Exposition de 1925, ces dernières vont pro[illegible]ressivement se canaliser en deux fractions : les modernes radicaux ou [illegible]nudistes » autour de Le Corbusier et la tendance « moderne traditionaliste » (selon la notion proposée par Marie Dormoy, critique à la revue *L'Amour de l'Art*), représentée par Perret [J.-C. Vigato].

L'AVANT-GARDE

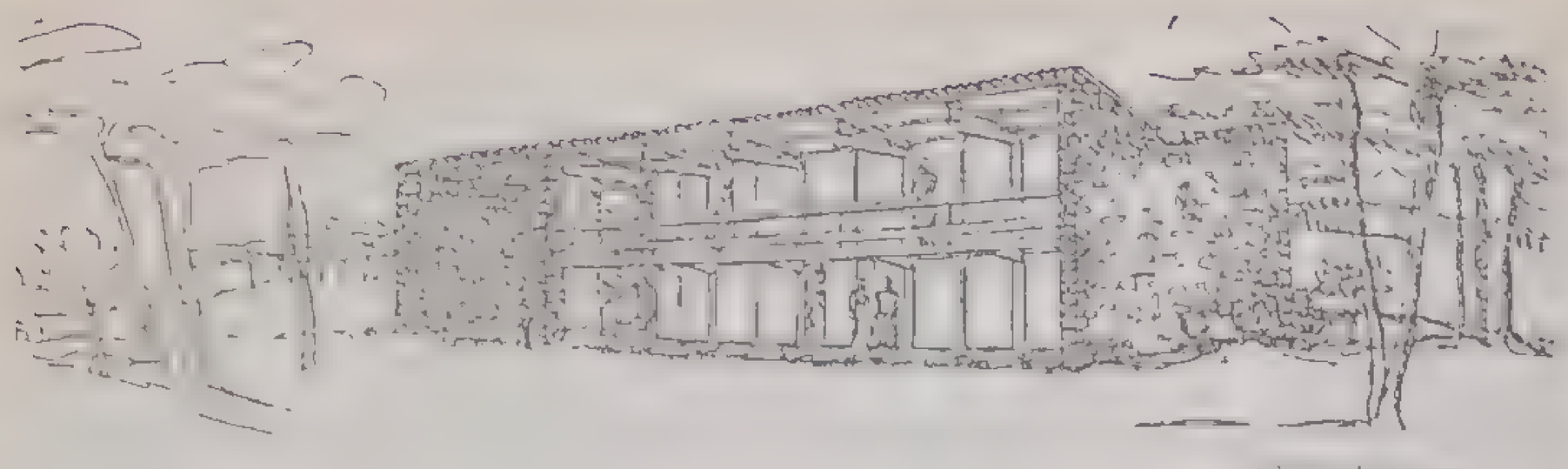
Le premier courant, celui des modernes radicaux, regroupe autour de Le Corbusier les architectes André Lurçat, Raymond Fischer, Robert Mallet-Stevens, Pierre Chareau, Georges-Henri Pingusson, Eugène Beaudouin et Marcel Lods, ainsi que de nombreux architectes immigrés : Eileen Gray (née en Irlande), Jean Badovici (d'origine roumaine), Jean Ginsberg et Bruno Elkouken (tous deux Polonais), Paul Nelson (Américain), Oskar Nitzschké, né en Allemagne et élevé en Suisse, Gabriel Guévrékian (Arménien né en Turquie, de nationalité iranienne, ayant fait ses études en Autriche), Édouard Menkès (d'origine austro-hongroise), André Sive (de son vrai nom Szivessy) et Ernö Goldfinger (Hongrois), et de façon plus fugitive, Berthold Lubetkin (Russe). Ce groupe informel constitue l'avant-garde, qui défend une esthétique minoritaire, au moyen

Esthétique machiniste et « style international »

[illegible] sinon elle devient [illegible]. Mais pour [illegible] llègues allemands, l'effort de théorisat[illegible] ressistes en France est faible, et [illegible] Le Corbusier, dont les capac[illegible] de polémiste font rapidement le port[illegible] breux écrits, Le Corbusier décrit [illegible] du machinisme (fig. 61), d'un ac[illegible] [illegible] [illegible] [

formes géométriques, sur la volumétrie qui masque le système porteur au profit du « jeu savant, correct et magnifique des formes sous la lumière ».

Cette prééminence de l'acte créateur empêchera Le Corbusier de s'enfermer dans une codification plastique rigide, et des trois sources d'inspiration qu'il revendique pour l'architecte : le vernaculaire, la culture, l'industrie, c'est dans les années trente la première qui occupera le devant de la scène. Ses recherches, également menées par une décoratrice comme Charlotte Perriand, sont désormais informées par les thématiques vernaculaires découvertes lors de ses voyages de jeunesse en Grèce et au Maghreb. C'est ainsi que Le Corbusier se détourne progressivement d'un idéal esthétique régi par les standards de la production industrielle, et adopte, en fonction de chaque projet, des matériaux locaux, des façons de faire artisanales et rustiques (fig. 62).



économique du paquebot [illegible] constructive et [illegible] un modèle [illegible] mental leur [illegible] dards du goût et de la vie moderne. « De plus en plus [illegible] industrielles, les machines s'établissent avec des proportions [illegible] volume et de matière tels que beaucoup d'entre elles sont de véritables œuvres d'art ». Les paquebots apparaissent dès lors comme des labora[illegible] [illegible] comme « la première étape dans la réalisa[illegible] [illegible] esprit nouveau » pour reprendre la for[illegible] [illegible] Corbusier. Symbole de la naissance d'une esthétique de l'in[illegible]eur, le paquebot l'est aussi de la vie en société, et constitue un véri[illegible]table microcosme, aménagé selon des critères qui permettent de définir l'habitat minimum. De nombreux éléments plastiques sont donc empruntés au répertoire formel du paquebot par des architectes qui récusent composition classique, symétrie et décor au profit de volumes géométriques lisses et brillants, aux percements irréguliers. Leurs projets lui empruntent blancheur lisse, accentuation des lignes horizontales, fenêtres en longueur, retraits, passerelles, escaliers métalliques, coursives extérieures, rambardes filantes, hublots, bastingages, dunettes et hautes cheminées, sans parler du sun-deck, qui inspire l'agencement de plus d'un toit-terrasse (fig. 63)

Dans les années trente, certains jeunes architectes modernes renouvelleront ce rapport de l'architecture à l'industrie, en intégrant des préoccupations plus technologiques, constructives – par l'utilisation de techniques nouvelles : structures tendues (Paul Nelson), acier soudé et

Les premiers congrès C I A M

Pour rompre avec les architectes modernes qui veulent [illegible] les Congrès Internaux d'Architecture Moderne (C I A M) organisent à l'échelle internationale dont les cinq congrès [illegible] avant-garde européenne, de 1928 à la guerre, une enceinte où confronter ses points de vue. Les C.I.A.M. sont fondés en réaction à deux événements : l'exposition organisée par le Werkbund allemand sur la colline du Weissenhof à Stuttgart en 1927, et le verdict du jury du concours pour le Palais de la Société des Nations à Genève, rejetant le projet de Le Corbusier et Pierre Jeanneret. En 1928, Hélène de Mandrot, décoratrice d'intérieur qui partage son temps entre Paris et Genève, fait part à Sigfried Giedion de son intention de réunir les architectes modernes européens les plus importants dans le château qu'elle possède à La Sarraz, près du lac de Genève. Liée au milieu des architectes et décorateurs d'avant-garde, et notamment avec Pierre Chareau, elle persuade Le Corbusier de rédiger le programme qui doit servir de point de départ aux débats, et charge Gabriel

lorsqu'il est absent par Pierre Barbe [J.-L. Cohen],

qui se tient à Francfort-sur-le-Main en octobre 1929, adopte les statuts de l'association, dont l'article 2 définit les objectifs : « formuler le problème architectural contemporain, représenter l'idée architecturale moderne, faire pénétrer cette idée dans les cercles techniques, économiques et sociaux, veiller à la réalisation du problème de l'architecture ». L'organisation comprend deux organes : le Congrès, c'est-à-dire l'assemblée générale des membres, qui se réunit tous les ans ou tous les deux ans, et le bureau de l'association ou C.I.R.P.A.C. (Comité international pour la réalisation des problèmes architecturaux contemporains), constitué par les délégués élus par le Congrès. Le C.I.A.M. de Francfort est consacré à l'habitat minimum. Après les interventions de Walter Gropius et Victor Bourgeois, ce sont les thèses de Le Corbusier qui sont présentées C'est en réalité Pierre Jeanneret qui lit « Les éléments de la maison minimum », car son cousin se trouve en Amérique latine. Parallèlement, l'exposition « Die Wohnung für das Existenzminimum » montre, avec un

[illegible]

[illegible]

[illegible]

L'Union des Artistes modernes (U.A.M.)

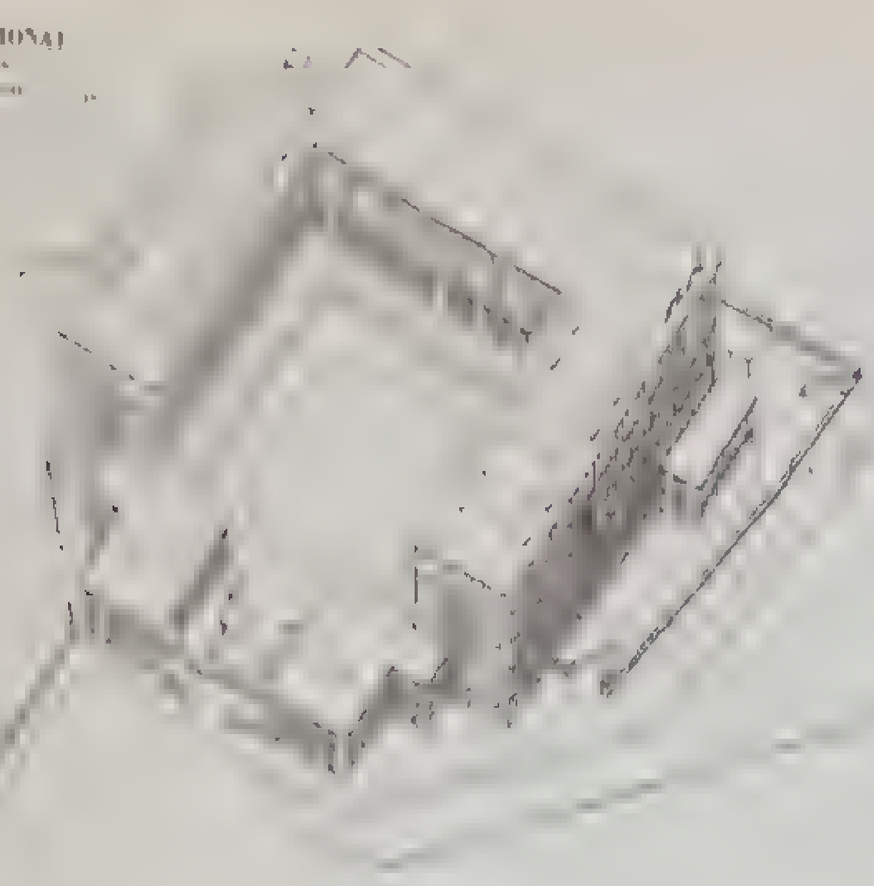
Contrairement des C.I.A.M., l'Union des artistes modernes (U.A.M.) n'est pas un mouvement specifiquement architectural. L'association est creee en 1929 a la suite du refus du vice-président de la Société des Artistes Decorateurs, Charles Hairon, d'accorder un espace commun dans les locaux du Salon à plusieurs décorateurs qui en avaient fait la demande. En effet, Charlotte Perriand, Djo-Bourgeois et René Herbst, qui avaient l'année précédente exposé un appartement-modèle avec mobilier en acier et objets utiles bien reçu par la critique (fig. 64), souhaitent s'associer à nouveau et élargir le groupe à Mallet-Stevens, Pierre Chareau et Francis Jourdain. Le rejet de cette demande entraîne la démission de Charlotte Perriand, Mallet-Stevens, Francis Jourdain et René Herbst ainsi que la création de l'U.A.M. L'organisation, qui poursuivra ses activités jusqu'en 1958, regroupe, outre des architectes, des décorateurs, des sculpteurs, des affichistes, des orfèvres, des meubliers, des créateurs d'objets d'art

LE « [illegible] STRUCTURE »

[illegible] Perret, François Le Cœur, Henri Sauvage [illegible] architectes Michel Roux-Spitz, Henri Pacon, Charles Siclis [illegible] Voitre, Urbain Cassan, dont la production appartient pour l'essen- [illegible] cette tendance architecturale. Mais certaines œuvres d'architectes par [illegible] régionalistes s'y rattachent également, groupes scolaires ou [illegible] ensembles d'habitation notamment.

On peut noter un certain nombre de points communs entre [illegible] avant-garde et les positions d'Auguste Perret, en particulier un même goût pour les formes simples, un même refus du pastiche historiciste. Mais l'affrontement, de plus en plus vif après 1925, concerne la conception de l'ornement et l'expression de la structure. Les modernes traditionalistes sont à la recherche d'un ornement moderne, les radicaux veulent la suppression de tout ornement, refusent colonnes, moulures et corniches. Pour les premiers, l'architecture doit se recentrer sur sa propre tradition constructive, sans se référer à d'autres pratiques culturelles ou plastiques contemporaines. Les seconds sont au contraire très ouverts aux recherches menées par les peintres et sculpteurs, en particulier par les cubistes. Un Le Corbusier est peintre autant qu'architecte. Quant à

MOBILIER NATIONAL
Perspective



[illegible] Mobilier national [illegible] Section des Travaux publics (actuel Conseil économique et social, fig. 66). Dans ce dernier édifice, souvent considéré comme le chef-d'œuvre de Perret, l'aspect colossal de la colonnade, qui n'est pas sans évoquer celle de Perrault, et la monumentalité de l'ensemble n'excluent pas l'innovation formelle, que ce soit l'insertion d'un motif inhabituel dans ce type de programme : la claustra triangulaire, ou l'invention d'un nouveau type de colonne : la colonne-palmier, dont le fût, avec ses vingt quatre cannelures peu profondes, se rétrécit non vers le haut, mais vers le bas, où un motif stylisé tient lieu de chapiteau. Le bouchardage fait apparaître les agrégats choisis pour leur couleur et leur matière : porphyres verts et marbre rose alternent avec des graviers à l'allure plus modeste, de façon à souligner le contraste entre ossature et remplissage

Pour Le Corbusier au contraire, l'expression de la structure a peu d'importance, et l'avant-garde prend position pour l'enduit qui masque les matériaux de construction et donne aux maisons « un bel aspect » ainsi que le déclare André Lurçat

Regionalisme et modernité

Apparue dans les dernières décennies du XIXe siècle, l'architecture régionaliste concerne au départ des programmes liés au tourisme, et à l'habitation péri-urbaine. Dans les années 1910, elle se constitue une doctrine architecturale informée par l'anti-académisme, la défense du paysage français, le renouveau de l'art populaire. L'objectif défini par l'un de ses chantres, le critique Léandre Vaillat, est d'adapter les formes régionales aux matériaux et usages nouveaux, de les actualiser et non de les imiter. Promue doctrine officielle de la reconstruction des régions dévastées en raison de sa fidélité au vernaculaire, qui laisse espérer la reconstitution de

Toutefois, lors de l'Exposition des arts décoratifs de 1925, l'archi
[illegible] que son entrée en scène, car elle ne peut satisfaire
[illegible] règlement, qui exige un vocabulaire ornemental original. Quelques édi
[illegible] présentent des caractéristiques régionalistes : la vingtaine
[illegible] du Village français conçu par Adolphe Dervaux et réalisé par
Charles Genuys. A l'exception des pavillons d'Alsace et de Bretagne, il est
perçu comme une mascarade et déçoit. L'architecture régionaliste prendra
sa revanche lors de l'Exposition de 1937 (fig. 103), en se déclinant sur les
cinq hectares du Centre régional, dont l'historien d'art Louis Hautecœur,
conseiller technique de l'exposition, se fait le fervent avocat. Selon les pres
criptions officielles, le Centre régional doit former un ensemble présentant
les principaux types régionaux en tenant compte des caractéristiques
locales (climat, paysage, matériaux, coutume) mais également des besoins
actuels qui obligent l'architecte à faire acte créateur

[illegible] de la modernité [illegible] comme Sonia Delaunay [illegible] Jean Lurçat [illegible] architectes fonctionnalistes comme [illegible] Sodes du nouveau Tourisme et du paquebot Normandie [illegible] tous font en outre l'objet d'une campagne de presse qui [illegible] de violence dans les années trente. Deux types d'arguments sont [illegible] d'ordre politique et economique. Chauvinisme et hantise du [illegible] se mêlent en un argumentaire simple : l'architecture moderne [illegible] gent de l'ennemi en territoire français. Espionne de l'Allemagne, elle détruit le bon goût national, espionne de l'URSS, elle mine l'individualisme français. D'autre part, l'âpre concurrence provoquée par la crise économique dans les années 1932-1935 tente d'en imputer les effets dans les métiers du bâtiment aux « affreux nudistes », fossoyeurs des savoir-faire artisanaux. Les détracteurs les plus virulents – et les plus influents – de la modernité architecturale sont un critique d'art, Camille Mauclair, et un architecte, Gustave Umbdenstock. Cette polémique sur l'architecture est doublée, dans le domaine des arts décoratifs, par des attaques de même nature

Mauclair et Umbdenstock contre les « nudistes »

Les pamphlets que Mauclair publie dans *Le Figaro* sont rassemblés en 1933 dans *La crise du « Panbetonnisme intégral ». L'architecture va-t-elle mourir ?* La presse spécialisée lui ouvre également ses colonnes, de *L'Architecture*

.t la revue de l'Association des Architectes Anciens Combattants fondée en 1930, *Art national*, qui parait de 1931 à 1939. Mauclair s'en prend à la laideur des bâtisses cubistes et nudistes de Le Corbusier (taxé de « Picasso du beton »), de Pingusson, Mallet-Stevens, Fischer et André Lurçat, qu'il appelle les « utilitectes », car leur architecture a cessé d'être un art. Les maisons qu'ils produisent sont « des termitières moulées en ciment-volapuk international de type uniforme et interchangeable », « hygiéniques et glaçantes ». Mauclair dénonce le « plan concerté de propagande pour la démolition du goût et de la tradition », mené de façon concertée avec le bolchévisme, le fauvisme plastique et le surréalisme littéraire. Contre le béton, « pâte a crepe internationale » soutenue par de puissants intérêts économiques, il plaide pour la variété, « la stabilité, le crédit, la noblesse millénaire de la pierre de France ».

Mais la violence des attaques de Mauclair est surpassée par celles d'un des architectes officiels les plus en vue, Second Grand Prix de Rome, titulaire de la chaire d'architecture à l'Ecole polytechnique depuis 1919 et chef d'atelier à l'Ecole des Beaux-Arts, Gustave Umbdenstock, apologiste du régionalisme de la tradition artisanale et du classicisme stylistique des [illegible] en 1930 dans deux conférences [illegible] Grand Prix et à la salle Wagram, et [illegible] des [illegible]

[illegible]e blanche est menacée dans la structure que les civilisations du passé lui ont constituée dans le cours des siècles. C'est un esprit soviétique, communiste et anarchiste qui imprègne notre art et notre architecture moderne par les modes orientales ou nègres qui se glissent dans nos milieux ». Les attaques d'Umbdenstock contre l'architecture nudiste sont illustrées par des œuvres de Le Corbusier, André Lurçat, Fischer, Mallet-Stevens, Abraham, Beaudouin et Lods, Pacon et Roux-Spitz. Le Corbusier riposte du reste à la conférence de la salle Wagram dans un texte publié en 1933 et intitulé [illegible] Il tente de proposer des possibilités de reconversion pour les métiers du bâtiment condamnés par l'évolution, mais réaffirme la nécessité d'une architecture qui fasse naître l'émotion, de la proportion, de la qualité française, du plan, tout en revendiquant son attirance pour l'architecture méditerranéenne [J.-C. Vigato]

Dans l'ensemble, cette campagne épargne Perret, et si le danger d'une remontée de l'artisanat et du classicisme semble ressouder le mouvement au moins formellement à partir de 1935 (Auguste Perret, Henri Matisse, Aristide Maillol et Le Corbusier fondent une « Union pour l'art » en 1936), l'avant-garde est isolée : à elle les édifices provisoires de l'Exposition de 1937, aux « modernistes traditionalistes » les constructions durables

Les attaques contre l'U.A.M

Les expositions de l'U.A.M constituent en France l'unique manifestation collective où le public peut voir la production des concepteurs modernes en France, si bien qu'elles cristallisent l'hostilité de la critique contre les innovations de l'avant garde en matière d'arts appliqués. Sa défense de la forme utile contre l'ornement est particulièrement mal reçue au moment où la crise de l'emploi touche gravement les métiers des arts décoratifs traditionnels. Du coup la polémique dirigée contre l'U.A.M reprend des arguments semblables à ceux qui sont développés contre l'architecture moderne : elle est accusée d'être soumise à la technique, au monde de la machine, et de tuer la tradition artisanale française. Deux adversaires de la [illegible] particulièrement virulents : le décorateur Paul Iribe et l'influent critique Thiébault-Sisson, ancien rédacteur d'*Art et Décoration*. Les pamphlets d'Iribe, *Choix* (1930) et *L'Offense de luxe* (1933) [illegible] forme de la tuberculose [illegible] mode « américano-germanique [illegible] la pensée française ». Ils dénoncent [illegible] destructeur des industries de luxe [illegible] français ». Mais c'est Thiébault-Sisson qui [illegible] directement l'U.A.M. dans l'[illegible] officiel de la Fédération nationale du bâtiment [illegible]. Il lui reproche en effet d'avoir invité des affichistes [illegible] à la Russie soviétique de s'infiltrer en France. L'[illegible] critique d'art Waldemar George, qui opère dans les années [illegible] un revirement par rapport à son engagement en faveur [illegible] durant la décennie précédente. En 1933, George taxe désormais [illegible] d'expression brutale et spontanée d'une culture dont [illegible] centre d'attraction ». Pour se défendre contre ce feu croisé de [illegible], l'U.A.M. publie en juillet 1934 un manifeste, rédigé par le critique d'art Louis Chéronnet, rédacteur en chef de la revue *Art et Décoration*. Il s'agit de répondre point par point aux accusations contre l'art moderne en général et l'U.A.M. en particulier, en expliquant et justifiant ses positions, et en formulant des propositions esthétiques. La démarche rationaliste de l'U.A.M., qui répudie toute « sentimentalité », s'appuie sur des arguments historiques pour justifier les liens avec la création étrangère, pour montrer la nécessité d'une adaptation permanente des métiers d'art aux progrès de la fabrication et aux bouleversements de la technique. Le projet d'un « art pur, accessible à tous », capable de tenir compte des conditions nouvelles de l'usage, est celui d'une « esthétique pratique », attentive à la matière de l'objet, et déchargée des fonctions didactiques par l'essor des techniques d'information. L'évocation de l'art se limite à celle des arts décoratifs, des arts

mbles et il n'est pas question des peintres modernes. Tout de même, entre la référence et l'artiste, dans ses relations aux techniques et aux conventions sociales et aux extensions [illegible]. L'art moderne est un art véritablement social. Le domaine de l'art est celui des interventions sur la forme de l'environnement visible, dans le logis et dans la ville, publique comme privé. L'art moderne est identifié au cadre de la vie contemporaine.

LA STRATIFICATION DES GENERATIONS

Les architectes modernes, toutes tendances confondues, [illegible] entre les deux guerres, appartiennent à des générations [illegible]. Si l'œuvre des précurseurs qui font l'objet de nos [illegible]

Frantz Jourdain	([illegible]-1935)
Hector Guimard	(1867-1911)
Tony Garnier	([illegible]-1918)

appartient également à l'avant-guerre [illegible] [illegible] [illegible]

Raymond Fischer (1898-1988)
Oskar Nitzchke (1900-1991)
Gabriel Guevrekian (1900-1970)
Jean Ginsberg (1905-1983)

L'invention d'une version française du Mouvement moderne est dans les années vingt l'affaire d'une poignée d'architectes actifs à Paris. En province, on assiste parfois à l'édification exceptionnelle d'architectures adoptant les préceptes du Style international telles l'aérogare Bordeaux-Mérignac par les Alfred-Duprat, les réalisations de Pol Abraham en Bretagne entre 1924 et 1938, la maison « néo-plastique » que se construit le peintre Jean Gorin à Nogent-sur-Marne, l'hôpital maritime de Lorient (Bernard Lhotelier et Guy Robin, arch., 1933), le « 25e immeuble » d'Auguste Bossu place Boieldieu à Nanterre, ou encore les villas édifiées au Vésinet par Paul Guadet (vers 1924) et Hassan Fathy (vers 1930). Mais les exemples de ce Mouvement moderne comme Raoul Dautry, Tribouillard, y sont l'exception.

Mais en dépit de l'isolement de ces novateurs, une version assagie de la modernité architecturale, vidée de sa puissance de questionnement et de contestation, commence à se répandre dans les années trente, tant à Paris qu'en province, comme en témoigne ce jugement formulé par Louis Hautecœur en 1930 : *Le radicalisme de 1920, quelque exagéré et systématique qu'il ait pu paraître, a permis du moins de rejeter le pastiche. Il a permis au territoire de se contenter de belles proportions, des lignes et des volumes s'imposant, d'utiliser les matériaux nouveaux, de répondre aux programmes posés par les nécessités de notre existence* ». Un style homogène se constitue ainsi caractérisé par le découpage horizontal des façades avec allèges et vitrages filants, formant contraste avec la verticalité des cages d'ascenseur ou avec les bows-windows saillants, la recherche de couleurs beiges ou roses obtenues par l'emploi de la pierre agrafée, d'un revêtement en céramique ou du béton bouchardé, la brique étant réservée aux bâtiments scolaires et aux H.B.M. [B. Lemoine]

Les programmes

municipaux suscitent des interprétations nouvelles, marquées par la culture
alités, surtout orientées à gauche,
l'ouverture de chantiers innovants (Villejuif,
Drancy, Suresnes, Boulogne-Billancourt, Lyon, Villeurbanne, Grenoble)
Dans la région parisienne, la banlieue devient le banc d'essai de la moder
nité [A. Fourcaut], avec les premières tentatives de planification régionale,
mais aussi comme terrain d'expérimentation des techniques modernes de
gestion du social, du politique, du religieux. Une nouvelle culture du quo
tidien s'y élabore ; l'associatif et le politique s'associent pour forger l'envi-
ronnement de l'homme nouveau, au moyen des noms de rues, du sport
des fêtes et manifestations locales, des colonies de vacances. Au sein de
l'Union amicale des maires de la Seine créée en 1925, un personnel poli-
tique local nouveau réfléchit, sous la houlette d'Henri Sellier, aux pro-
blèmes inédits que pose la croissance démographique des banlieues
Nombre de ces élus municipaux se font édiles, favorisant sur leur territoire

Les édifices publics

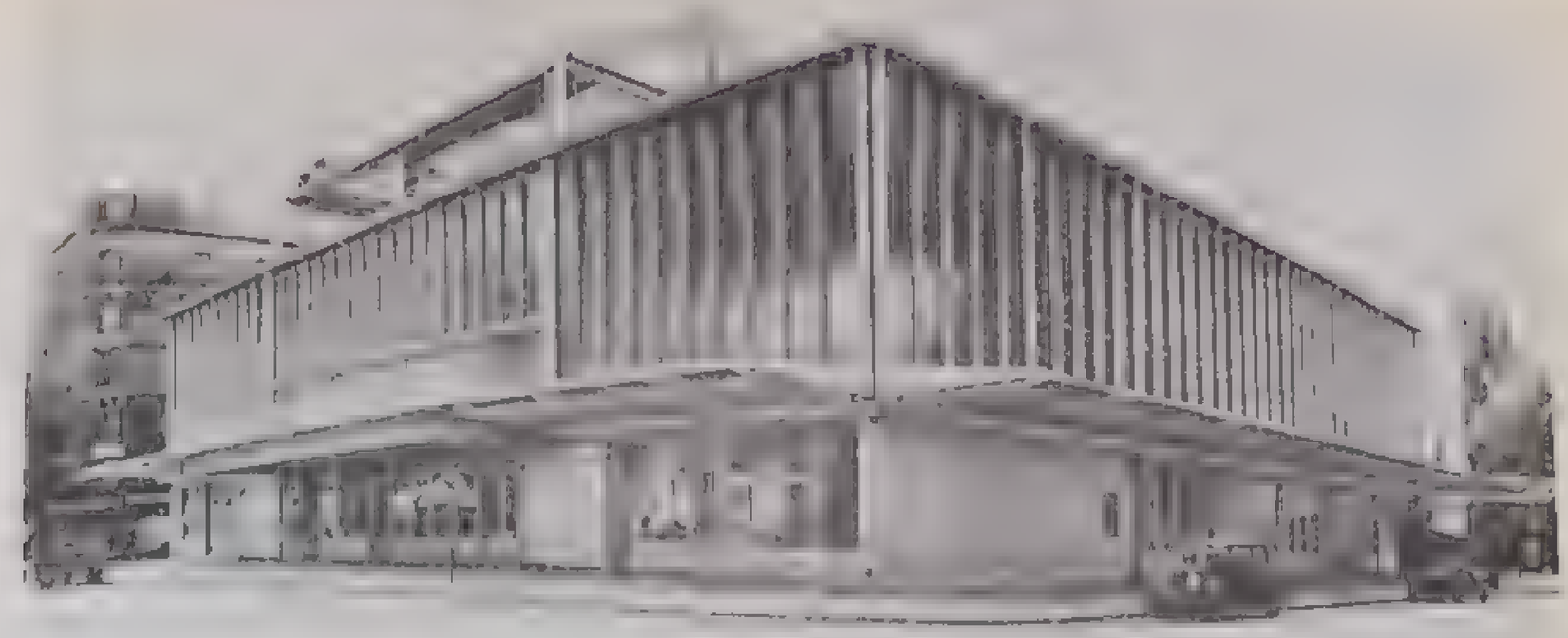
Les hôtels de ville

Le développement des communes de banlieue entraine dans plusieurs cas de figure elles l'édification d'hôtels de ville

La spectaculaire croissance de Boulogne-Billancourt au cours du premier tiers du XX[e] siècle impose la construction d'un nouvel hôtel de ville dont la construction (1931-1934) est confiée par le sénateur-maire André Morizet à Tony Garnier assisté de Jacques Debat-Ponsan (fig. 67). Les diverses fonctions du bâtiment sont accueillies dans deux corps de bâtiments distincts, au traitement architectural différencié : la partie située au sud abrite les lieux de représentation et de réception (salons, salle des mariages, salle du conseil municipal, salle des commissions) situés à l'étage dans une galerie haute de plafond et pourvue de cloisons coulissables à laquelle on accède par l'entrée et l'escalier d'honneur et au rez-de-chaussée les cabinets du maire et des adjoints. La partie nord de l'édifice, au traitement plus fonctionnel, groupe les locaux administratifs (recettes municipales,

ux types, selon qu'elles se situent dans une cité-jardin ou dans un municipalité. Dans le premier cas, c'est un equipement qui constitue le cœur, le symbole de la cité-jardin, et elle est investie de missions de politique, d'éducation et de culture. C'est le cas notamment des cités-jardins de Gennevilliers (Félix Dumail et Jean Hébrard, arch., 1924), Stains, Champigny, Suresnes, etc. Dans le second, c'est un équipement monumental pour les communes de banlieue, qui tendent à associer les activités traditionnelles des maisons du peuple à d'autres fonctions, telles une piscine ou un marché. En dépit des moyens accrus accordés par le Front Populaire à ce type de réalisations, ce programme ne débouche pas sur une homogénéité typologique.

Parmi les réalisations qui s'inscrivent dans cette extension fonctionnelle de la mairie, citons le nouvel hôtel de ville de Lille (Emile Dubuisson, arch., 1924-1932), les Maisons du Peuple de Vénissieux



(Bois, Weckerlin et Poisy, le fort (Paul Garnaud, arch. 1935) Novaxia (Lurçat, arch. 1932) hôtel de ville salle des fêtes de Poissy (Mallet et Constant, arch. 1935) le Palais du travail de Villeurbanne (Morel, Dervaux, arch., 1928-1934)

L'exemple le plus connu est celui du marché couvert-Maison du Peuple de Clichy (Beaudouin et Lods, architectes, Bodiansky, ingénieur Prouvé constructeur, 1936-1939), qui annonce la « polyvalence » des équipements de banlieue de l'après-guerre (fig. 68). Le programme combine un marché quotidien couvert, un cinéma et des locaux de réunion. Le marché est situé au rez-de-chaussée, et peut s'étendre à l'extérieur du bâtiment sous un auvent ainsi qu'aux galeries du premier étage. Lorsque le vide central est comblé par un plancher mobile, le premier étage se transforme en une grande salle publique pouvant accueillir 1 500 à 2 000 personnes. Cette salle peut grâce à des murs coulissants être réduite à une salle de projection fermée contenant 800 places assises. L'éclairage, naturel, est procuré par les sheds du toit. La structure, en poutrelles d'acier, est réalisée par l'entreprise Schwartz-Haumont, et les panneaux en tôle d'acier mince par les ateliers Jean Prouvé. La pensée des architectes taylorise l'espace architectural, car le marché et le cinéma/salle des fêtes ne peuvent pas être utilisés simultanément

Les écoles

L'un des programmes quantitativement les plus importants de l'entre-deux-guerres est l'édification d'écoles par les municipalités, avec des solutions constructives relativement modernes. Les années trente

connaissent, après la période des écoles « Jules Ferry » édifiées de 1887 à 1914, une deuxième vague de construction d'établissements marquée par la modernisation de l'architecture scolaire. Cette modernisation s'opère sur trois plans : urbain, constructif et stylistique. Si les règlements et l'organisation du plan ne connaissent pas de grands bouleversements, l'expression architecturale et les modes de construction sont nouveaux, d'un modernisme tempéré à Paris, où vingt-quatre groupes scolaires sont édifiés entre 1930 et 1940, plus inventif en banlieue, où des maires progressistes feront appel à des architectes d'avant-garde, comme à Villejuif et à Suresnes [M.-J. Dumont]. En règle générale, les architectes à qui est confiée la réalisation de groupes scolaires sont souvent extérieurs à la municipalité ; ils ont remporté un concours, dont la pratique se répand (tous programmes confondus, quelque six cents concours sont lancés en France entre 1920 et 1940)

maternelle et écoles primaires de filles et de garçons. A
l'instruction de 1923, selon
laquelle les salles de classe, prévues pour cinquante élèves, ont une superficie de 8 m × 6,50 m est en 1936 remplacée par une nouvelle unité de mesure : l'enfant, qui doit désormais disposer de 1,5 m² de surface de classe. La hauteur minimale sous plafond est fixée à 4 m

Pour s'adapter à ces normes spatiales, les architectes ont recours au système constructif de l'ossature en béton arme avec remplissage en façade dont les poutres de grande portée permettent de dégager de vastes espaces intérieurs, notamment pour le préau, et d'éclairer généreusement les salles de classe au moyen de fenêtres en bande. Le toit-terrasse est parfois aménagé. Enfin, l'obligation qui est faite aux architectes de prévoir des façades durables et faciles à entretenir généralise le parement de briques

Ce revêtement de briques est l'un des aspects formels marquants de l'architecture scolaire des années trente, et nombre d'établissements reçoivent le surnom d'écoles « hollandaises », car elles sont construites en briques rouges de parement sur le modèle mis au point par Michel De Klerk

[illegible] Beaux Arts vont adopter les [illegible] tecturale. C'est le cas par exemple du groupe [illegible] frères Niermans, auteurs de l'hôtel de ville de Put[illegible] construisent dans cette même ville [illegible] volumes cubiques, les arrondis, les références à l'esthétique [illegible] tranchent avec l'aspect classique de leurs édifices officiels [illegible] le cas de l'école de la rue Kus[illegible] qui tranche sur le reste de son [illegible]

Ce programme d[illegible] fess[illegible] de paquebot, et Cond[illegible] André Dub[illegible] [illegible] Parc des-Princes (Jacques Bran[illegible] l'école du 72, rue des Morillons construite par Pierre Sardou (193[illegible] marquent le triomphe de l'ossature de béton armé avec parement de briques. Mais le travail de l'architecte porte davantage sur l'actualisation de l'apparence extérieure de l'école, sur l'amélioration de l'aération, de l'ensoleillement et sur la modernisation du second œuvre (chauffage, installations sanitaires en particulier) que sur la distribution intérieure. Cette dernière reste tributaire d'un programme pédagogique traditionnel, qui n'assimile guère les recherches contemporaines d'un Ovide Decroly ou d'un Célestin Freinet

Deux réalisations confiées par des municipalités de gauche à des architectes modernes font dans les années trente l'objet d'une intense publicité : le groupe scolaire Karl-Marx construit par André Lurçat à Villejuif (1930-1933), et l'école de plein-air de Beaudouin et Lods à Suresnes (1931-1935). En effet, pour Paul Vaillant-Couturier, maire communiste de Villejuif, comme pour le socialiste Henri Sellier, le projet scolaire est un élément essentiel de la politique municipale.

En application des directives adoptées par le P.C.F. pour l'action des municipalités, la mairie communiste de Villejuif lance en 1930 un

construction en béton armé sur pilotis et les fenêtres-bandeau [illegible] series métalliques sont spectaculaires (fig. 71). Cette thématique de l'hygiène, de l'aération et de l'ensoleillement est renforcée par l'installation d'un solarium sur le toit-terrasse, de douches et de séchoirs à air chaud. Le mobilier scolaire, dessiné par des assistants d'A. Lurçat, est édité par Thonet, tandis que le frère de l'architecte, le tapissier Jean Lurçat, orne les cantines de fresques. L'ensemble de ces dispositifs est salué par la presse et la critique, et l'école devient un instrument de propagande pour la municipalité et le parti communiste [J.-L. Cohen]

L'école de plein-air ouverte à Suresnes en 1935 est, elle, un lieu d'expérimentation pédagogique. Le maire socialiste, Henri Sellier, dont la politique municipale accorde une place particulièrement importante à la scolarisation, cherche dans le modèle scandinave une formule qui permette aux écoliers de bénéficier d'un environnement de nature afin de

fortifier les jeunes organismes d[illegible] milieu défavorisé [illegible] Eugène Beaudo[illegible] pour laquelle [illegible] avec le jardi[illegible] écran et ab[illegible] est fermée par des panneaux entièrement vitrés et escamotables, car la menuiserie métallique se plie en accordéon (fig. 72). Les toits en terrasse [illegible] trois heures d'ens[illegible] petits effectifs selon les méthodes Decroly et Montessori. Une autre audace est la présence à l'école d'une [illegible]ée en Suisse aux méthodes psychanalytiques

Les postes

L'entre-deux-guerres est le moment où s'affirme le projet architectural de l'administration postale et le service d'architecture des P.T.T. voit son rôle s'intensifier, d'autant que le cadre des architectes s'étoffe en 1923 pour se composer désormais d'une trentaine d'architectes, qui contrôlent l'activité constructive tant à Paris qu'en province. Les architectes du cadre, recrutés sur concours, sortent de l'École des Beaux-Arts, à la notable exception de François Le Cœur, protégé du directeur des bâtiments Edouard Estaunié et nommé architecte de l'administration des Postes et Télégraphes en 1906 L'architecture postale constitue l'essentiel de la carrière de Le Cœur, qui édifie nombre d'hôtels des postes et de centraux téléphoniques. L'abandon du

[illegible] Cœur [illegible] des [illegible] [illegible] [illegible] au profit du système [illegible] [illegible] [illegible] au changement d'aspect des édifices postaux : à la [illegible] succèdent les recherches d'effets de matière avec le béton brut de [illegible]. Avec le central téléphonique du 106, rue du Temple (1920-1923). Le Cœur met au point un type de façade qui le situe du côté du classicisme structurel, avec ses larges travées bombées, rythmées par des piles continues qui soulignent la verticalité des fenêtres, la symétrie et les corniches. A Reims, l'hôtel des Postes (2, rue Cérès, 1920-1926) réunit les services postaux, téléphonique et télégraphique, l'accueil du public et l'appartement du directeur : il est situé près de la cathédrale et de la place Royale construite par Legendre en 1758 [I. Carreau-Vachez]. L'édifice circulaire du bureau de poste, peu élevé, constitue l'avant-poste d'un vaste immeuble dont les façades latérales se rejoignent à l'arrière dans un dispositif convexe répondant astucieusement au chevet de la cathédrale (fig. 73). En bordure de la place Royale, Le Cœur propose une couture véritablement urbaine avec un édifice à l'unisson des immeubles XVIII[e] siècle : les rinceaux des allèges sont prolongés dans le bandeau de la façade convexe de la poste

Le Grand Prix de Rome Debat-Ponsan, nommé architecte des P.T.T. au cadre de la Poste en 1928, introduit une modernité tempérée, où affleurent les références académiques, au cours d'une série de commandes dont la plus prestigieuse est en 1934-1939 le ministère des P.T.T. avenue de Ségur.

Les équip

l'entr

sation, ce d

Publique en

passe de 8

des dispens

form

en fo

foch à Suresnes (A. Touqué, arch.), l'hôpital civil de Brest (Raymond Lopez et Raymond Gravereaux, arch.,1934-1938) et le nouvel hopital Beaujon à Clichy, premier hôpital monobloc européen, dû aux architectes Urbain Cassan et Jean Walter. Jean Walter, diplômé de l'École spéciale d'architecture, a en outre obtenu le certificat de salubriste, et s'est spécialisé dans l'architecture médicale. Outre l'hôpital Beaujon, il construit la cité hospitalière de Lille, les hôpitaux d'Istanbul, d'Ankara, d'Alexandrie ainsi que les facultés de médecine de Paris de Lille et d'Ankara. Quant au projet très novateur de Paul Nelson pour la cité hospitalière de Lille (1932), il n'est finalement pas construit

Les modernes portent un vif intérêt au sanatorium, en plein développement, dont les exigences rejoignent nombre de leurs preoccupations : les impératifs d'hygiène, d'ensoleillement, d'aération, mais aussi la fonctionnalité des équipements et des circulations de cet espace résidentiel calculé en fonction des besoins minimaux du patient

Les installations sportives

[illegible] pionnière commencée en 1913 sur les plans de Tony Garnier (fig. 26), les principaux stades sont celui de Colombes (1922-1924) premier stade olympique français, et le stade Roland-Garros (1928), tous deux construits par Louis Faure-Dujarric. En province, seules les villes de Marseille et Lyon construisent des stades de cette importance : nouveau vélodrome de Lyon (1923-1933), stade-vélodrome de Marseille (Henry Ploquin, arch., 1935-1937). À Bordeaux, le stade, construit en 1933-1938, boulevard du Maréchal-Leclerc, par Raoul Jourde et Jacques d'Welles (architectes) et Dabbeni (ingénieur) est remarquable par ses couvertures en porte-à-faux. Le Front populaire, qui crée un sous-secrétariat d'Etat aux sports et aux loisirs, encourage, sous l'égide de Léo Lagrange, la construction de stades plus modestes : 235 stades sont mis en chantier en 1936

L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE

La reconstruction des églises voit la construction de plusieurs milliers de lieux de culte, essentiellement dans les régions dévastées du nord et de l'est, et dans les communes de banlieue.

Dans le cadre de la reconstruction, ce sont environ quatre mille églises et chapelles qui viennent remplacer les trois mille édifices cultuels détruits par la guerre. L'immense majorité d'entre elles sont construites en style régionaliste.

Les quelque cinq cents autres se répartissent sur le reste du territoire national, et sont le plus souvent implantées dans des zones récemment urbanisées et à christianiser.

Cette importance quantitative de l'activité de l'Église comme maître d'ouvrage se produit dans des conditions économiques nouvelles. En effet, la séparation de l'Église et de l'État en 1905, si elle a supprimé la tutelle de l'administration sur le choix du maître d'œuvre, oblige l'Église

Paul Tournon. Les Ateliers d'Art sacré créés par Maurice Denis et Georges Desvallières fin 1919, sont conçus comme une machine de guerre contre l'art sulpicien. Véritable Bauhaus catholique, l'école est organisée en ateliers conçus comme les anciennes corporations, qui forment à toutes les techniques artisanales et artistiques. L'accent est mis sur un apprentissage ancré dans le réel : maîtres, compagnons et apprentis exécutent collectivement les commandes passées par des églises. En outre, l'école est une communauté de vie catholique. L'un des grands promoteurs de l'architecture sacrée moderne, le père Couturier, y sera formé, avant d'entrer chez les Dominicains au milieu des années vingt.

Quant aux caractéristiques du programme de l'Église, peu contraignant, elles ne connaissent pas d'évolution majeure pendant la période. Seul le mouvement liturgique, qui met l'accent sur la Parole, tente, pour favoriser la participation active de la communauté (la pratique des messes dialoguées est très timidement apparue vers 1920), de poser la question du réaménagement de l'espace ecclésial : un espace unifié permet aux fidèles de suivre l'office dans de meilleures conditions, la suppression des points d'appui accroît la visibilité, la chaire est remplacée par l'ambon

doit être unique, et la typisation est exclue. Il n'y aura pas de « machine à prier », et la recherche d'un renouveau architectural est marquée par l'extrême hétérogénéité des réalisations, dont certaines sont assez réussies.

Les tenants de cette nouvelle esthétique célèbrent les nombreuses églises construites par le bénédictin Dom Bellot, « le poète de la brique qui vont dans ce sens. Paul Bellot, diplômé de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris en 1900, second Grand Prix de Rome et entré dans les ordres en 1902 est l'un des co-fondateurs de L'Arche. En 1918, il adopte la technique de l'ossature en béton armé avec parement de briques, tout en rejetant l'esthétique dépouillée des modernes, qu'il considère comme athée par sa volonté de rompre avec les valeurs établies. Avant d'émigrer au Québec, il construit pour ses frères réfugiés dans l'île de Wight l'église du monastère Sainte-Marie (Quarr, île de Wight, 1907-1914), et l'abbaye d'Oosterhout en Hollande, terminée en 1920. Cette réalisation conduit une demi-douzaine de paroisses néerlandaises à faire entre 1920 et 1928 appel à l'architecte pour leur église. En revanche, il reçoit peu de commandes en France : église

74. Église Notre-Dame
[illegible]
du Raincy, Seine-et-
Oise, 1922-1923, vue de
[illegible]

[illegible] Constructions du Nord (en collaboration avec Maurice [illegible], 1925-1931), église de l'Immaculée-Conception à Audincourt (Doubs, 1931-1932), prieure Sainte-Bathilde, construit pour les Bénédictines Missionnaires de Vanves (7, rue d'Issy, 1930-1935), église Notre-Dame-de-la-Paix dans la cité-jardin de Suresnes (1932-1934, inachevée) [illegible] œuvre inspire celle d'un Henry Faucheur, et, en Bretagne, la chapelle de l'Institution Saint-Joseph à Lannion (James Bouillé arch., 1937).

Quelques réussites jalonnent l'emploi du béton armé dans l'architecture sacrée : l'église du Raincy notamment, construite par les frères Perret en 1922-1923 (fig. 74). Dédiée à la Vierge, commémorant l'épisode des taxis de la Marne, elle est entièrement construite en béton armé, et sa structure légère permet que soient insérées dans les parois ajourées les verrières colorées dessinées par Maurice Denis. La grande luminosité colorée de l'église Notre-Dame lui a valu le surnom de « Sainte-Chapelle du béton-armé ». Cette réalisation est suivie par la construction de l'église Sainte-Thérèse de Montmagny en 1925. En revanche, le projet d'église Sainte-Jeanne-d'Arc élaboré pour les Chantiers du Cardinal n'aboutit pas.

chapelle

e qui se tient a

ces a Pinay-sur

e le pavillon

et des techniques dans la

cette importante

les plasticiens

et aux verriers Marguerite

allier, au ferronnier Raymond

ce Denis

l'église Saint-Louis de Vincennes (1912

ent le béton dans les trois coupoles à coque mince

Nice (1927-1930), de même que Jacques

Marseille (1934-1935, en collabora-

hitectes comme Éric Bagge (Saint-Jacques-le-Majeur

934-1937) ou Marc Brillaud de Laujardière et Raymond

e (église Sainte-Agnès de Maisons Alfort, 1935) participent également à l'élaboration de nouvelles solutions, dont la pauvreté matérielle, la rudesse des parements de briques ou du béton brut de décoffrage rompent avec les traditions de l'imitation historiciste et de la surcharge ornementale. Ils s'illustrent en particulier dans le programme de la chapelle

Pol Abraham et Henry-Jacques Le Même construisent en 1934 la chapelle du sanatorium pour officiers Martel-de-Janville à Guébriant, au dessus de Passy (Haute-Savoie), dont les trois puissants groupes d'arbalétriers en béton armé portent des terrasses en escalier et des pans de béton verticaux. Les fresques sont réalisées par Angel Zagarra. A Clermont Ferrand, A. Verdier édifie une chapelle pour les Dominicains (1936). Dans les années trente, Maurice Novarina achève la chapelle Notre-Dame-du Léman à Vongy (1933) et la chapelle Notre-Dame-des-Alpes au Layet (1935), toutes deux en Haute-Savoie, avant d'entreprendre l'eglise Notre Dame-de-Toute-Grâce du plateau d'Assy (1939-1946) à laquelle collaboreront Pierre Bonnard, Henri Matisse, Marc Chagall, Fernand Leger.

[illegible] Georges Braque, Georges Rouault, Jean Bazaine, Marguerite Huré, le père Couturier et Jean Lurçat.

De même, l'aménagement de l'église des Capucins, Notre-Dame-de-la-Trinité à Blois, conçue en 1936 par Paul Rouvière, achevée par l'architecte des Monuments Historiques Yves-Marie Froidevaux et consacrée en 1949, est confié à plusieurs artistes de l'UAM. Le groupe de la façade, haut-relief en ciment, est dû aux frères Jan et Joel Martel, tandis que Jean Lambert-Rucki exécute un Chemin de croix dont les quatorze stations se succèdent le long de la nef. Barillet réalise avec ses collaborateurs Jacques Le Chevallier et Théodore Hanssen les vitraux des verrières, l'orfèvre Jean Puiforcat conçoit les objets du culte, et Jean Dunand un des autels.

[illegible]itectes de l'avant-garde, Georges-Henri Pingusson, catholique fervent, tente de transcrire cette ouverture de l'Église au social [illegible]re, dans les édifices religieux qu'il est amené à [illegible]nées trente, pour les Chantiers du Cardinal : église [illegible]e et église du Jésus-Ouvrier à Arcueil. Aucun des [illegible] finalement réalisé. Si le projet pour Charonne pr[illegible]silical traditionnel, Pingusson propose pour le Jésus [illegible]n centré, avec un autel équidistant de tous les fidèles. Il [illegible]es investigations sur la forme idéale, rotonde ou nef, du lieu de culte jusqu'à ce que l'architecte de la Reconstruction en Lorraine, il [illegible] plusieurs églises, dont celle de Boust (1956-1962).

Mais si le béton est de plus en plus fréquemment adopté pour la [illegible]uction des lieux de culte entre les deux guerres, des réserves quant [illegible]aleur esthétique demeurent, dans les rangs mêmes des propagan[illegible]tes de l'art sacré. Les seuls projets dus à des architectes d'avant-garde, ceux de Pingusson ou celui de Mallet-Stevens pour une église dédiée à Saint-Nicolas, pour le compte de l'archevêché de Paris (1933), ou encore celui de Le Corbusier pour Tremblay-lès-Gonesse (1929) ne sont pas construits, et la France reste en retrait par rapport aux audaces des architectes allemands et suisses. De plus, en dépit de leur diversité, les solutions innovantes imaginées entre les deux guerres n'introduisent pas l'art non-figuratif dans l'édifice religieux. Le plan de l'église, qu'il soit en croix ou concentrique, continue à être inscrit dans une forme symbolique et reste fidèle au principe de symétrie ainsi qu'à la séparation nette des espaces du chœur et de la nef. En outre, seuls les artistes croyants sont fondés à intervenir dans la décoration des lieux de culte. Le grand tournant de l'architecture religieuse ne se produira qu'après la guerre.

moderne» La modernité de l'équipement, le [illegible] et la ventilation électrique, les sanitaires, et les premieres cafeterias d'entreprise organisées en self-service, au debut des annees vingt, retiennent l'attention. Le modèle architectural des usines construites aux Etats-Unis par Albert Kahn impose des élévations horizontales et de grands vitrages. Plusieurs usines bâties en France dans les annees trente s'en inspirent. L'usine de machines-outils Cuttat, à Rueil (Montel arch.) l'usine Matford à Poissy (construction à ossature et parement de brique) Quai de Javel à Paris, les usines Citroen nées d'une croissance rapide, sont une accumulation d'espaces de production, que vient masquer l'immeuble qui abrite le siège social et les bureaux de l'entreprise (1932) dont le style contribue, avec sa volumétrie simple et ses parements enduits et peints, à l'image moderne de l'entreprise.

LES PROGRAMMES COMMERCIAUX : CONSOMMATION ET LOISIRS

Les banques

L'architecture de[illegible] des banques, apres les importantes et nombreuses réalisations de la période précédente (avant 1914) entre dans une phase de stagnation. Les nouveaux chantiers sont peu nom[illegible] les années trente : depuis l'édification des élévat[illegible] d'[illegible] seules les possibilités nouvelles [illegible] apportent des nouveautés dans l'agen[illegible] prouesses de « béton translucide » (Pari[illegible] Banque de France, entreprise au debut des [illegible] Alphonse Defrasse, reprise par Faure-Dujarri[illegible] suite des effets de la crise, au debut de[illegible]

[illegible] Magasins

Les realisations sont moins nombreuses qu'avant 1914 ; elles ne [illegible] pas en question la typologie du « grand magasin », mais son fonctionnement ; les nouveautes portent sur la transformation [illegible] que des elevations, et sur le rapport entre la conception de l'edifice [illegible] le processus de la vente. Pour les nouveaux Magasins de la Samaritaine (Frantz Jourdain, arch., 1926-1928), l'essentiel n'est pas dans l'ossature de fer, qui dégage de grandes travées de vitrage, séparees par des piliers habillés de pierre polie. La suppression de l'escalier monumental, la mécanisation des circulations (ascenseurs et escaliers roulants) et le nettoyage des vitrages (une nacelle mobile a partir d'un chemin de roulement) marquent une évolution dans l'utilisation pratique de l'espace et sa prise en compte dans le projet. La transformation du rez-de-chaussée des Galeries Lafayette conduit à traiter chaque vitrine comme une scène de théâtre, équipée, éclairée et ventilée, où les produits, dans une mise en scène raffinée, sont offerts à la vue des passants, abrités par une marquise à l'éclairage puissant (Ferdinand Chanut, arch., 1926-1927). Pour la reconstruction des Trois Quartiers (Faure-Dujarric, arch. 1931 détruits), la simplicité des formes modernes s'ecarte des conventions de la surcharge ornementale et des styles éclectiques : le dessin des vitrages horizontaux continus, les allèges filantes, la continuité des élevations qui soulignent un volume à l'angle arrondi, et l'interprétation des

[illegible] par les [illegible] moderne, [illegible] plus [illegible] [illegible] valeur derri[illegible] teme, et [illegible] verture du[illegible] cotture[illegible] vente[illegible]

Témoins exceptionnels de la modernisation des lieux de vente, les maga[illegible]s décoré ont été détruits par un bombardement aérien en 1943

Les boutiques

Relativement nombreuses dans la période, les boutiques aménagées dans le style moderne sont intéressantes à plusieurs titres : à la fois fonctionnelles et figuratives, elles témoignent de la disponibilité de la maîtrise d'ouvrage et des architectes novateurs pour interpréter les nouveaux critères de l'architecture en manifestes de l'actualité, en vecteurs indispensables de la nouveauté des produits industriels. Les styles historiques, intemporels, sont, de ce point de vue, rapidement écartés des lieux de vente et de diffusion des produits et des services récents : magasins pour la vente des automobiles, boutiques des grands industriels de la chaussure, bureaux des journaux et des stations de radio. Plusieurs magasins d'exposition et de vente des automobiles sont des réalisations soignées, dans un « style moderne » : à Paris, le garage Alfa-Romeo, 36, rue Marbeuf (Mallet Stevens, arch , 1925), le magasin Ford, boulevard des Italiens, (Roux-Spitz,

arch., 1931, fig 76), les magasins Citroën, 32-34, rue Marbeuf (Albert Laprade et Léon Bazin, arch., 1929) et sur les Champs-Élysées (Maurice Ravazé, arch., 1932), mettent en valeur un hall d'exposition, éclairé par de grands vitrages, et qui participe la nuit à l'éclairage du paysage urbain. L'interprétation du métal dans la construction et dans le parement des élévations est un fait nouveau, qu'on identifie dans les façades des boutiques de Pierre Patout (métal martelé noir, pour les magasins du marchand de vin Nicolas, à partir de 1928), dans les magasins que dessine Mallet-Stevens pour les chaussures Bally (acier chromé poli). L'intervention de l'éclairagiste pour l'aménagement des magasins est typique de l'impact des technologies récentes dans l'architecture commerciale (l'éclairagiste Salomon pour les boutiques Bally). Dans l'ordre visuel et figuratif, le fait le plus nouveau est le développement de la typographie dans la constitution

de la forme architecturale : on le constate dans les nombreuses réalisations de Mallet-Stevens liées à des programmes d'architecture éphémère, l'élévation des bureaux de la revue *La Semaine à Paris* (1930), et dans le cadre de l'exposition des Arts décoratifs de 1925 (pavillon du Tourisme fig. 95), de l'exposition de la Lumière (salle de l'U.A.M., 1935), de l'Exposition internationale de 1937 (pavillon de la Publicité notamment). A côté de Mallet-Stevens, on trouve d'autres interprètes de ce qui apparaît en fin de compte comme une inclusion dans l'architecture du message publicitaire

pire de la « salle atmosphérique » [illegible] l'ingénieur Iolo Thomson, des projecteurs [illegible] nuages, la voute est « piquetée d'étoiles [illegible]

De tous les cinémas [illegible] Cinéac ont le programme le plus novateur : offrant [illegible] en soixante minutes », cette chaîne de salles spécialisées [illegible] tion des actualités, surtout implantée en France, à Paris [illegible]

grandes villes se détache complètement [illegible] théâtre. Les architectes Adamo Gaska et Pedro [illegible] des évasements dessinés dans un esprit constructiviste associés à l'espace de la rue par un [illegible] et [illegible] et [illegible] un [illegible] nocturne de [illegible].

Le tourisme

[illegible] sur le golfe et de [illegible].

Des différents projets [illegible] tel Nord-Sud verra le jour (fig. 78). Construit à Calvi en 1930-1931, il compte sept studios d'une vingtaine de mètres carrés chacun, destinés à être loués par une clientèle d'artistes désireux d'y séjourner plusieurs semaines. Peu de services collectifs complètent le programme : une salle à manger et un dépôt de malles seulement. L'architecture tout à la fois méditerranéenne, moderne et navale masque le système constructif de l'ensemble, en maçonnerie [J.-L. Cohen]

Les espaces des transports

Les gares

Le programme de la gare perd de son actualité entre les deux guerres, et donne lieu à un nombre restreint de réalisations, tant pour les grandes lignes que pour les réseaux régionaux. En région parisienne, une seule ligne régionale nouvelle est mise en service : la ligne de Sceaux (1938), dont plusieurs gares sont construites par Louis Brachet. La plupart

des gares construites à l'époque ressortissent du style régionaliste, telle celle de Deauville, édifiée en style normand par Jean Philippot en 1930. Trois grandes gares achevées à l'époque font sensation par leur esthétique monumentale : celles de La Rochelle (Pierre Esquié, arch., 1910-1923), Limoges (Roger Gonthier, arch., 1908-1929), ainsi que l'escalier de la gare Saint Charles à Marseille (Sénès et Arnal, arch., 1912-1927).

Quelques réalisations en revanche tranchent par leur utilisation audacieuse du béton armé, qui se substitue au métal pour la couverture

des halls, comme à la gare d'Austerlitz, où l'ingénieur Eugène Freyssinet (1879-1962) couvre le hall d'expédition des marchandises de nefs en voûtes minces (1929), avant de concevoir le hall des voyageurs de la gare de Reims (1930) dont les travaux sont à partir de 1932 réalisés par l'entreprise Limousin, mais aussi pour la couverture des quais comme à Versailles-Chantiers (André Ventre, arch.)

Du côté des architectes, Henri Pacon se voit confier de nombreuses commandes par le directeur des Chemins de fer de l'Etat, Raoul Dautry, qu'il impose aux édiles du Havre contre Charles Lemaresquier. Puis Pacon construit les gares de Chartres (1934), Caen, Maine-Montparnasse (rive gauche (1938), et conçoit le dessin de plusieurs [illegible] architecte spécialisé dans ce programme est Urbain [illegible] gares de Lens (1926), Bres[illegible] [illegible] deux autres [illegible] l'automobile et l'a[illegible]

Les garages

[illegible] en dépit de l'accroissement du nombre de véhicules entre les deux [illegible] circulent en France en 1913, 1,1 million [illegible] stations en 1939, soit pour 1 000 habitants : 1/2 voiture en 1907, 52 voitures en 1930, 100 en 1940), l'automobile ne suscite pas la [illegible] équipements publics importants, et les grands garages urbains relèvent de l'initiative privée. C'est l'ingénieur Henri Terrisse qui en élabore le type avec le garage Banville construit à Paris en 1926 : le garage des années vingt est un immeuble adapté à l'esthétique et au mode de vie urbain, associant les dispositifs de stationnement et d'entretien des voitures [illegible] équipements sportifs (piscine, courts de tennis, putting-green), et [illegible] organisant l'accès aux étages par une rampe continue, généralement double et hélicoïdale (garage hélicoïdal de Grenoble, garage de la Motte-Picquet-Grenelle, garage Atlas construit à Lyon entre 1929 et 1931 par l'architecte Trévoux). Quant aux espaces d'exposition et de vente des grandes marques de l'automobile, on a vu qu'ils sont souvent confiés à des signatures connues. En outre, l'automobile occupe une place importante dans l'imaginaire de la culture, et les architectes modernes l'englobent fréquemment dans leurs projets. Le Corbusier, par exemple fait à plusieurs reprises participer le système d'accès des automobiles à la conception architecturale, et il est fréquent que les architectes placent une voiture devant la villa dont ils s'apprêtent à publier la photo (fig. 63)

l'aéronautique

Les réalisations liées à l'aviation ne sont pas non plus très nombreuses. On peut toutefois citer les réalisations de Freyssinet : hangars pour dirigeables d'Orly (1916-1924), hangars pour avion de Villacoublay (1924). Ils sont construits par l'entreprise Limousin, de même que les hangars de Palyvestre (Var, 1925-1926), de Bron (1931-1932), de Marignane (1934-1935), dus à l'ingénieur Caquot. L'aérogare du Bourget est conçu par l'architecte Georges Labro (1936), celui de Bordeaux Mérignac (1929-1935) par les architectes Cyprien et Jean Alfred-Duprat. De taille plus modeste, l'aéroclub Roland-Garros à Buc, construit en 1935 par Beaudouin et Lods avec Prouvé, est un banc d'essai pour la préfabrication métallique légère.

les ponts

[illegible] est marquée par le triomphe du béton et l'invention de la précontrainte par Eugène Freyssinet en 1928, ainsi que par le perfectionnement de l'acier et de la soudure [B. Marrey]

Dans un premier temps, il faut reconstruire les quelque quatre cents ponts détruits lors du repli des troupes allemandes après l'offensive du printemps 1918. La reconstruction des ouvrages en maçonnerie se heurte à la pénurie de pierres et moellons et à la présence dans les noyaux des débris des ponts dynamités, les ingénieurs sont amenés à faire preuve d'ingéniosité. L'une des plus grandes réussites est due à Freyssinet : il s'agit du pont Candelier sur la Sambre, premier grand pont de chemin de fer en béton armé.

L'entre-deux-guerres constitue en effet une période de grande créativité pour les ponts en béton armé, et l'œuvre de Freyssinet (pont de Villeneuve-sur-Lot, 1915-1920 ; pont de Tonneins ; pont Albert-Louppe à Plougastel, 1926-1930 ; pont de Saint-Pierre-du-Vauvray, 1923) n'est pas isolée : le génie civil compte à l'époque nombre de figures marquantes d'Albert Caquot, dont le pont de la Caille en 1928 ravit le record mondial de portée des ponts en béton armé à l'ingénieur-conseil Henry Lossier en passant par les entreprises Limousin, Boussiron et consorts. La couverture des messageries de la gare de Bercy avec des voiles minces (8 cm d'épaisseur) assure la notoriété de la firme fondée par Simon Boussiron, qui recrute en 1923 le jeune Nicolas Esquillan. La succursale française de la firme danoise Christiani & Nielsen se spécialise dans les ponts suspendus ; elle se distingue avec le pont de Castelmoron sur le Lot (1931-1934).

Les ponts métalliques continuent à avoir la faveur de l'administration des chemins de fer, en particulier les ponts suspendus de Ferdinand Arnodin dont les successeurs poursuivent l'œuvre avec des bonheurs divers. L'entreprise Daydé se spécialise dans les ponts en console, mais la grande innovation de la période est l'abandon du rivetage au profit de la soudure.

L'HABITATION

L'un des problèmes sociaux les plus aigus de l'après-guerre est la crise du logement. Fin 1923, le nombre de logements manquants est évalué à 50 000 pour Paris, et à 500 000 pour [illegible] non compris les régions dévastées. La situation empire [illegible] années suivantes et si l'on enregistre, en 1925, 65 000 demandes de logements à Paris, il y en aura 150 000 en 1936. Cette crise et son aggravation sont dues à plusieurs facteurs, au nombre desquels le moratoire des lovers et le desserrement, le faible coût des locations incitant les locataires à conserver un logement devenu trop grand, ou provisoirement non occupé. Les effets pervers de cette législation d'exception ont certes été surestimés, mais il est indéniable que la rentabilité immobilière est très faible pendant toute la période. En conséquence, les propriétaires laissent se dégrader des immeubles qui ne leur procurent que des revenus insuffisants. Le nombre de logements vétustes passe pour l'ensemble de la France de 150 000 en 1911 à 2,8 millions en 1939.

Face à cette situation, maîtrise d'ouvrage privée et maîtrise d'ouvrage publique élaborent des réponses différentes. Les réalisations privées sont de deux types : la demeure qu'une clientèle aisée fait construire pour son usage privé et l'immeuble collectif bourgeois. Cette deuxième catégorie, destinée par les investisseurs privés aux classes moyennes et supérieures, ne fait pas l'objet d'une théorisation de la part de l'avant-garde, qui se concentre sur deux autres programmes d'habitation : la villa et le logement populaire, même si ses propositions pour ce dernier programme ne sont guère retenues par une maîtrise d'ouvrage publique qui concentre son effort sur les H.B.M. La planification de tout un quartier résidentiel demeure l'exception, tandis qu'émerge, pour l'intérieur de l'habitation, un mobilier de type nouveau.

La maîtrise d'ouvrage privée : villa et immeuble de rapport

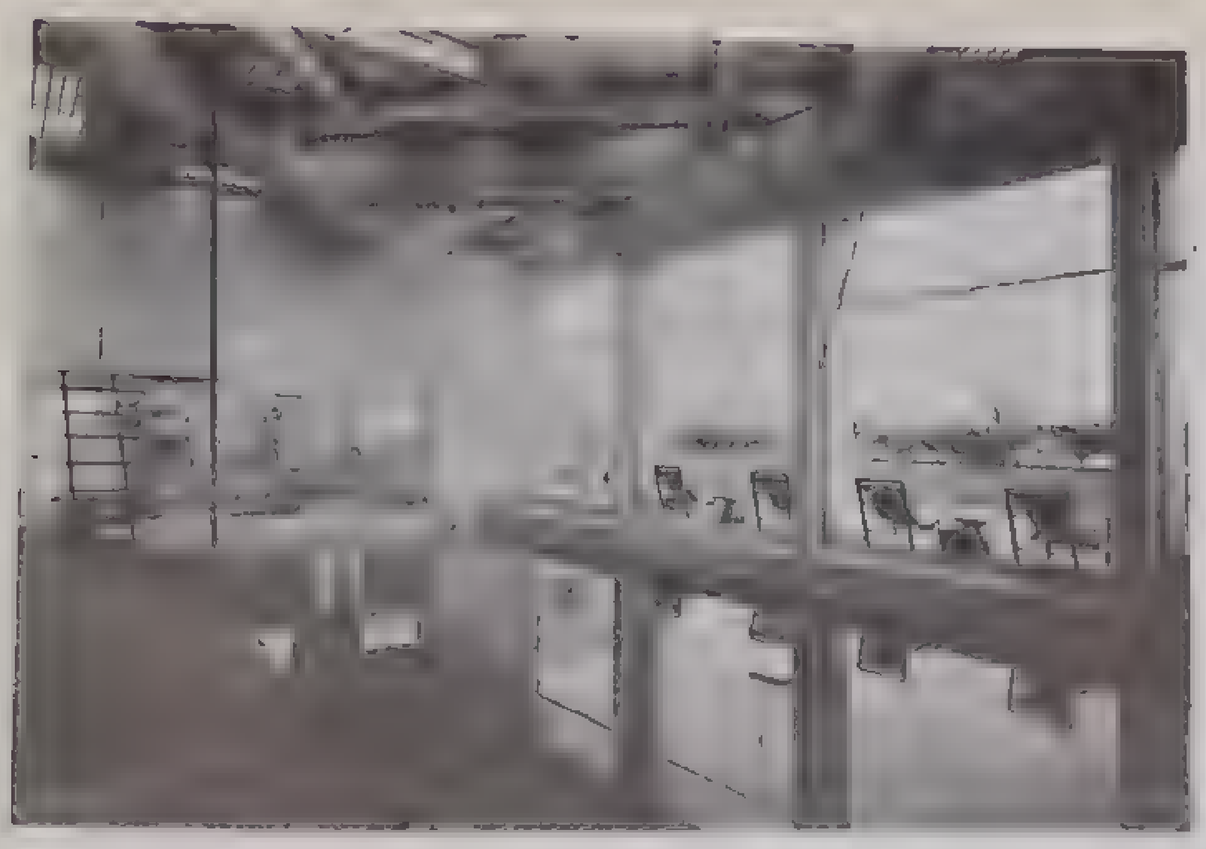
La villa : résidence urbaine et résidence secondaire

Le programme de la villa revêt pour la modernité architecturale une importance particulière, car il est le principal débouché pour les architectes d'avant-garde et à ce titre abondamment représenté dans les revues d'architecture. Avant la crise économique, la villa est le type architectural le plus souvent réalisé par les architectes modernes, pour qui il est une source importante d'accès à la commande. En conséquence, la villa est amenée à jouer un rôle particulier dans la doctrine du Mouvement Moderne : elle est un objet-manifeste, devant illustrer les principes mis au point. Le terme de villa ne qualifie pas seulement les résidences secondaires, il est choisi intentionnellement pour se démarquer de l'hôtel particulier de la maison de ville traditionnelle. À la différence de l'immeuble, la villa n'occupe pas une dent creuse ; elle est localisée sur un terrain qui libère l'architecte-urbaniste du Mouvement Moderne des contraintes inhérentes au tissu urbain. De n'être pas tenu de respecter l'alignement permet à l'architecte de travailler sur les trois dimensions de l'objet architectural, qui prend dès lors une fonction sculpturale.

Les villas construites entre les deux guerres sont de trois types : la maison de ville (ou hôtel particulier), la maison-atelier pour artiste, la villa pour un séjour temporaire dans un lieu de vacances (maison de week-end, villégiature dans le midi ou dans une station de sports d'hiver).

La commande de demeures privées luxueuses est en net recul par rapport à la période précédente. Si les dirigeants de la finance et de l'industrie se font encore parfois bâtir leur résidence, à l'image de l'industriel Cavrois, qui charge Mallet-Stevens de construire sa luxueuse villa de Croix, dans la banlieue chic de Lille (1932), ce n'est le cas ni des hommes politiques, ni des fonctionnaires, ni des universitaires. Lorsque les commanditaires sont des collectionneurs, à l'image de Raoul La Roche, des Stein ou des Cook, ces maisons comprennent un espace spécial, conçu pour l'exposition d'œuvres d'art (fig. 83). Ce sont de nouveaux groupes sociaux qui passent commande des villas les plus caractéristiques des années vingt : les agents de l'activité culturelle, des métiers de la couture (Jacques Heim, Jacques Doucet, Paul Poiret), du spectacle (Joséphine Baker, Albert Préjean, Lucie Vauthrin), des arts. Leur activité professionnelle spécifique justifie souvent un besoin d'espace différent de ce qu'offre l'appartement d'un immeuble de rapport (G. Monnier). Pour ces peintres, sculpteurs, professionnels des arts décoratifs, l'habitation-atelier est une solution nouvelle au problème du lieu de travail et ces artistes

s'adressent le plus souvent à un architecte novateur, appartenant ou non à l'avant-garde parisienne. Les peintres Georges Braque, Cassandre, Melà Muter, les sculpteurs Chana Orloff, Dora Gordine, l'artiste-verrier Marguerite Huré confient à Perret le soin de construire leur maison-atelier, tandis que le peintre Amédée Ozenfant (fig. 61), les sculpteurs Jacques Lipchitz et Oscar Miestchaninoff (fig. 63), le compositeur Paul Iernisien s'adressent à Le Corbusier. Mallet-Stevens construit les villas du couturier Paul Poiret à Mézy, du maître-verrier Louis Barillet, des sculpteurs Jan et Joel Martel, et André Lurçat celles de [illegible] des peintres Pierre Bertrand, Edouard Goerg et Marcel Gromaire, Walter Güggenbuhl, du sculpteur Arnold Huggler, de l'écrivain Francis Townshend de [illegible] Mallet-Stevens [illegible] Chanaux. Mentionnons la villa du sculpteur Constantin Brancusi. Parmi celles du peintre Marcel Lenoir, [illegible] collectionneur et critique d'art [illegible] [illegible] [illegible]



Bourgeois, Guevrekian, Chareau, Theo Van Doesburg, Svbold van Ravesteyn, Henri Laurens, Jacques Lipchitz, Barillet, les Martel en fait un cas exceptionnel [G. Monnier, C. Briolle, A. Fuzibet]. Maisons de vacances comme maisons de week-end permettent de résoudre dans un espace minimum tous les problèmes de rationalisation de l'espace. C'est le cas par exemple de la villa E.1027 qu'Eileen Gray construit avec l'éditeur-architecte Jean Badovici entre 1926 et 1929, mais aussi de la villa L'Artaude que Le Corbusier construit au Pradet pour Hélène de Mandrot (1930-1931). La pureté et la blancheur des volumes les apparentent à la tradition méditerranéenne, et les architectes modernes multiplient les références à l'univers du nautisme (hublots, rambardes, tourelles). Adolf Loos conçoit un projet de villa au Lavandou (1923), Pingusson dote ses réalisations de connotations régionalistes réinterprétées dans le sens d'une architecture moderne : villa à Isola Bella (1927), villa Romée à Cannes (avec Paul Furiet, 1928), lotissement Gillet II (1933). Eileen Gray construit « Tempa a Palla » à Menton (1932-1934), Pierre Chareau la villa Vent d'Aval à Sainte-Maxime pour la famille Bernheim-Dalsace (1928), Djo-Bourgeois s'essaie à la rhétorique maritime avec un projet de villa au

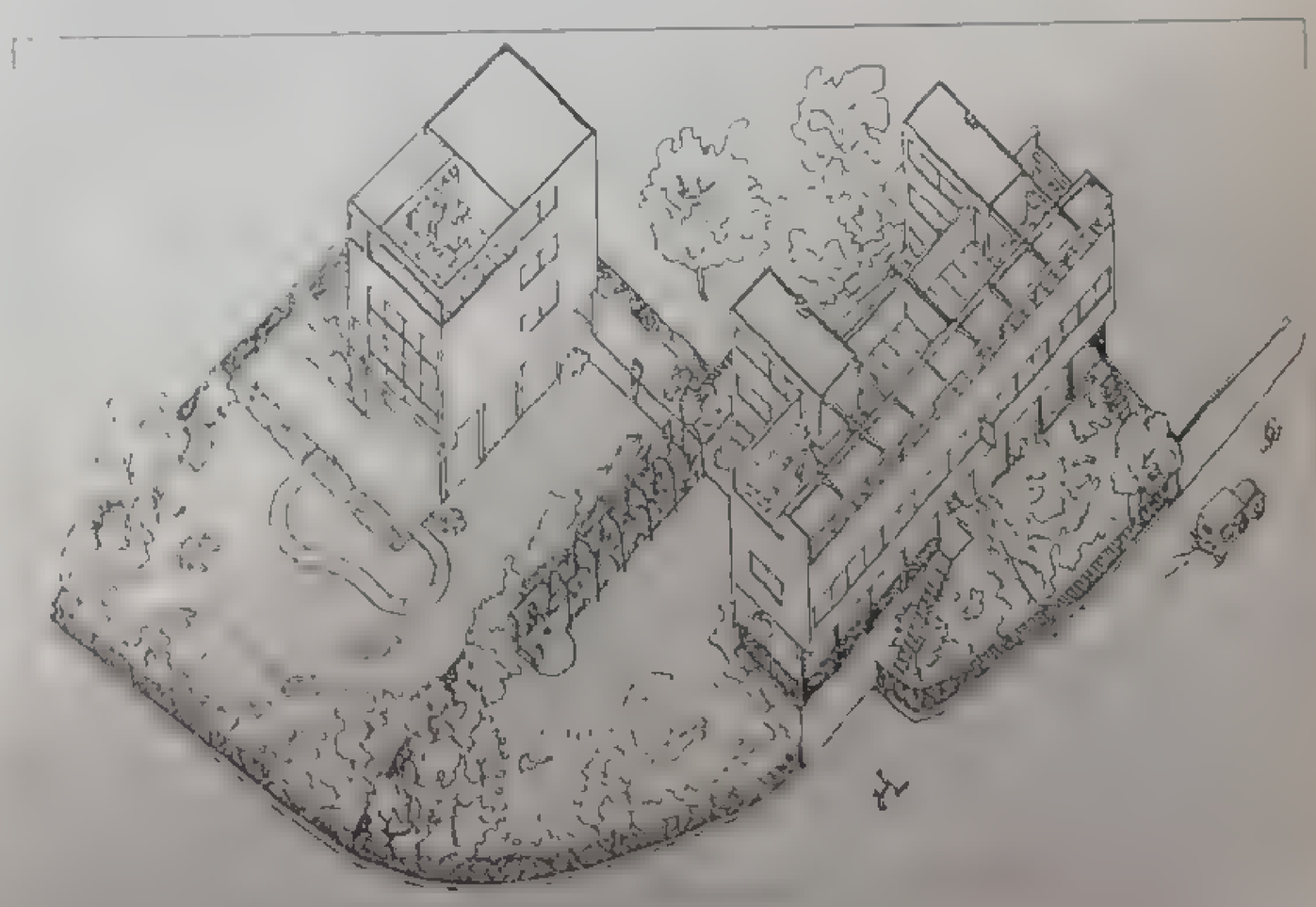
bord de la mer, la villa du docteur Lahy au Lavandou et un projet de groupe Saint-Clair (1926), Guévrékian expose son projet de villa à Saint Tropez conçu en 1928 pour l'industriel Marcel Lejeune, Pierre Barbe édifie la villa La Pacifique à Sanary (1929-1930) pour le metteur en scène André Michel.

En Bretagne, le promoteur Roland Brouard décide en 1923 de créer aux Sables-d'Or-les-Pins la première station balnéaire du monde pour les sports nautiques. Pour attirer les Anglais dans ce lieu de villégiature, Brouard commandite des résidences dans un style anglo-breton régionaliste, mais pour la clientèle d'industriels, d'artistes et d'élégantes qu'il vise également, il veut une architecture exprimant la technique et la vitesse. Il confie le soin à Pol Abraham de réaliser des bungalows aux volumes simples, enduits, dont l'architecture est celle qui en Bretagne s'apparente le plus au Style international [D. Le Couedic]

Mais l'héliotropisme ne monopolise pas les lieux de séjour, et les années vingt voient également l'aménagement des premières stations de [illegible]. Un type architectural nouveau, le chalet, s'y élabore alors. À Megève, Henry-Jacques Le Même, qui construira par ailleurs avec Pol Abraham les sanatoriums du plateau d'Assy (Savoie), invente pour la [illegible] clientèle dont il a fait la connaissance en 1923-1925 chez le décorateur Ruhlmann une résidence moderne et commode, en béton armé s'inspirant profondément du chalet suisse.

[illegible]illas de Le Corbusier

La maison occupe une place centrale dans l'activité théorique et plastique de Le Corbusier, qui en projette une centaine et en construit une trentaine, dans une dizaine de pays différents. Ses recherches aboutissent



82. Maisons construites dans le cadre de l'exposition de « L'Habitation » [illegible] Wohnung »), organisée par le Werkbund allemand à Stuttgart, [illegible] du Weissenhof [illegible] Le Corbusier [illegible] à droite, la [illegible] dessin relatant [illegible] construction des deux villas

à l'élaboration d'une demi-douzaine de maisons-standard (Dom-Ino, Citrohan I et II, la cellule de l'immeuble-villa, la maison Loucheur), dont dérivent pratiquement toutes les villas qu'il réalise dans les années vingt. Les premières commandes que reçoit l'architecte après la guerre ressortissent à ce programme (villa Ker-Ka-Re à Vaucresson pour Georges Besnus et atelier Ozenfant à Paris, fig. 61, en 1922) : ces deux villas radicalement nouvelles le propulsent au premier plan de l'avant-garde internationale alors en formation. Mais la maison ne se contente pas d'être source de commandes : elle est avant tout laboratoire pour la création d'un nouveau langage architectural et l'expérimentation technique [T. Benton]. Par exemple, c'est pour décrire la villa La Roche qu'a été forgé le terme de

pectacle architecturale, indication que l'élaboration de sensations pitto- resques devient un thème de l'architecture corbuséenne (fig. 84). La realisa tion de deux villas grandeur nature, dans le cadre de l'exposition organisée à Stuttgart en 1927 est pour Le Corbusier l'occasion d'exposer ses « cinq points d'une architecture nouvelle » les pilotis, le toit-jardin, le plan libre, la fenêtre en longueur, la façade libre, préceptes dont il usera au demeurant très librement dans son œuvre (fig. 82)

La clientèle de Le Corbusier est essentiellement constituée d'ar tistes et de bourgeois aisés, et l'architecte développe en fonction des besoins spécifiques des uns et des autres des dispositifs souvent ingé nieux. Pour sortir les toiles de grand format de l'atelier du peintre d Ozen fant, Le Corbusier imagine de pratiquer une fente latérale dans toute la hauteur du premier étage (fig. 61), tandis que la production des sculp teurs Lipchitz et Miestchaninoff (fig. 63) impose de situer les ateliers au rez-de-chaussée. Dans le cas de la luxueuse villa Les Terrasses, construite à Garches pour le couple Stein ainsi que pour Gabrielle de Monzie et sa fille, le problème est d'articuler espaces pour la vie commune et espaces préservant l'intimité de chaque famille, tout en prévoyant l'exposition des œuvres possédées par ces maîtres d'ouvrage collectionneurs

L'aboutissement de la série des villas puristes construites par Le Corbusier dans les années vingt est sans conteste la maison de week-end

Les Heures claires [illegible] environnement de nature [illegible] apesanteur [illegible] d'une fenêtre-h[illegible] biles parvenant à [illegible] rayon de br[illegible] à l'entrée d[illegible] situe au pr[illegible]

L'immeuble

L'activité des p[illegible] en 1928-1931, après la stab[illegible] meuble de rapport cossu, dont les loyers ne sont pas soumis à la taxation Les immeubles bourgeois et semi-bourgeois représentent 63 % des immeubles construits à Paris de 1915 à 1939 (contre 42 % de ceux construits de 1881 à 1914) Dans la capitale, la construction d'immeubles neufs est localisée dans certains quartiers à vocation résidentielle, situés dans les VI[e], XIV[e], XV[e] et XVI[e] arrondissements. Dépendant du marché locatif, ce programme n'est pas le lieu d'expérimentations audacieuses mais il est marqué par la mise en place d'un vocabulaire plastique spécifique, celui de « l'Ecole de Paris ». Ainsi baptisée en 1943 par son chef de file, Roux-Spitz, qualifiant un certain nombre de réalisations de Pierre Patout, Bruno Elkouken ou Pol Abraham, elle développe un parti formel et distributif caractéristique, relevant d'une « esthétisation du confort » [M. Bonilla et D. Vallat]. Par rapport à l'immeuble haussmannien, la valeur d'usage passe au premier plan : elle s'affiche et supplante les aspects de représentation et d'ostentation. Implanté sur la parcelle de façon tout à fait conforme aux usages du siècle précédent, l'immeuble affiche le parti esthétique de la modernité en façade, avec ses motifs provenant du paquebot (hublots, rambardes tubulaires), ses menuiseries

métalliques, ses bow-windows signalant l'emplacement du salon, ses toits-terrasses, ses plaques de pierre blanche lisses et agrafées. Cette interprétation du programme de l'immeuble est le fait d'architectes culturellement proches de la clientèle auquel il est destiné [Treuttel et Garcias] : le parti distributif répond aux modifications du mode de vie de la bourgeoisie parisienne, en articulant trois séries d'espaces : reception, intimité, service. Dans des superficies qui ont tendance à diminuer, l'enfilade, heritage du XIX^e siècle, est conservée, mais sous une forme réduite, car diverses pièces d'apparat sont supprimées. En outre, la notion de living-room

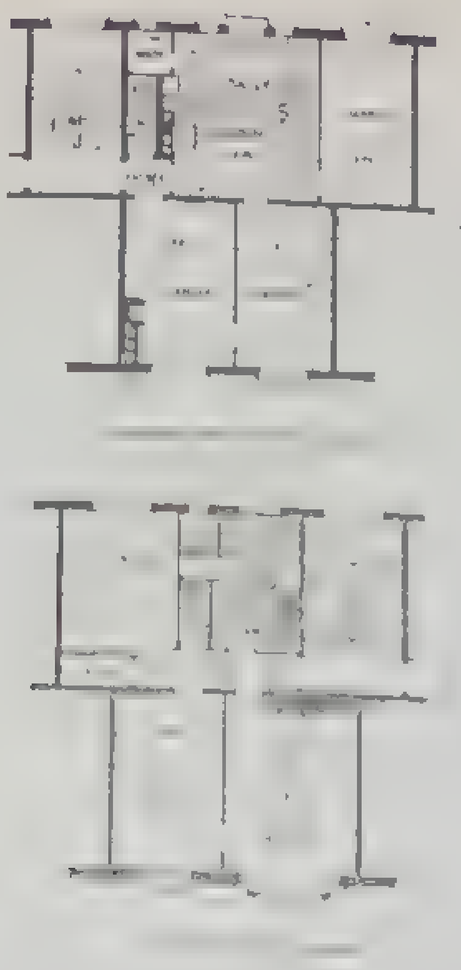
commence à remplacer le couple salon-salle à manger, et la cuisine tend à s'en rapprocher. La distribution des appartements destinés à la location est en général identique, bien que l'ossature en béton avec remplissage en brique qui se généralise pendant la période, en permettant de déplacer les cloisons, rende théoriquement possible le plan libre. Le développement de l'ascenseur permet le transfert du bel étage aux niveaux supérieurs, sur le modèle de la penthouse américaine. Souvent en duplex, entouré d'une terrasse, il est fréquemment occupé par l'architecte ou le commanditaire. À noter enfin l'apparition encore modeste de garages en sous-sol ou en rez-de-chaussée. C'est la série des cinq immeubles blancs de Roux-Spitz (14, rue Guynemer 1925-1928, fig. 86 ; 89, quai d'Orsay 1928-193[illegible]

[illegible] architectes d'ava[illegible]

[illegible] Nungesser, la parcell[illegible] interdisant d'aménager des appartem[illegible] pose dos à dos, en ne les ouvrant que sur u[illegible] domestiques sont situées au rez-de-chaussee, tandis que l'architecte ins talle son appartement-atelier au septième etage : l'étage noble migr désormais vers les hauteurs et la vue qu'elles promettent. Outre la specta culaire façade en pan de verre (fig. 87), l'immeuble innove par la distri bution des appartements : tirant toutes les conséquences de l'ossature en béton, Le Corbusier livre les appartements avec son fameux « plan libre » c'est-à-dire sans cloisons intérieures autres que celles de la salle de bains et de la cuisine. Cependant, l'incompréhension des éventuels clients oblige rapidement à cloisonner ! Quant à Jean Ginsberg, il s'établit à son compte comme promoteur-architecte afin de construire quatre immeubles à Paris entre 1931 et 1935, en association d'abord avec Berthold Lubetkin puis avec Adolf Franz (dit François) Heep. Cette rup ture avec la déontologie officielle lui permet d'avoir les mains libres pour concevoir des immeubles radicalement modernes, car les associés pren nent en charge toutes les opérations, de la prospection foncière à la com mercialisation des appartements. Son indépendance permet à Ginsberg de développer les nombreuses innovations techniques que lui suggère la rationalité d'une pensée architecturale soucieuse d'intégrer les contraintes pratiques et économiques, ainsi qu'une esthétique audacieuse, fondée sur la stricte répétition d'éléments architecturaux de base : balcon, loggia, baie

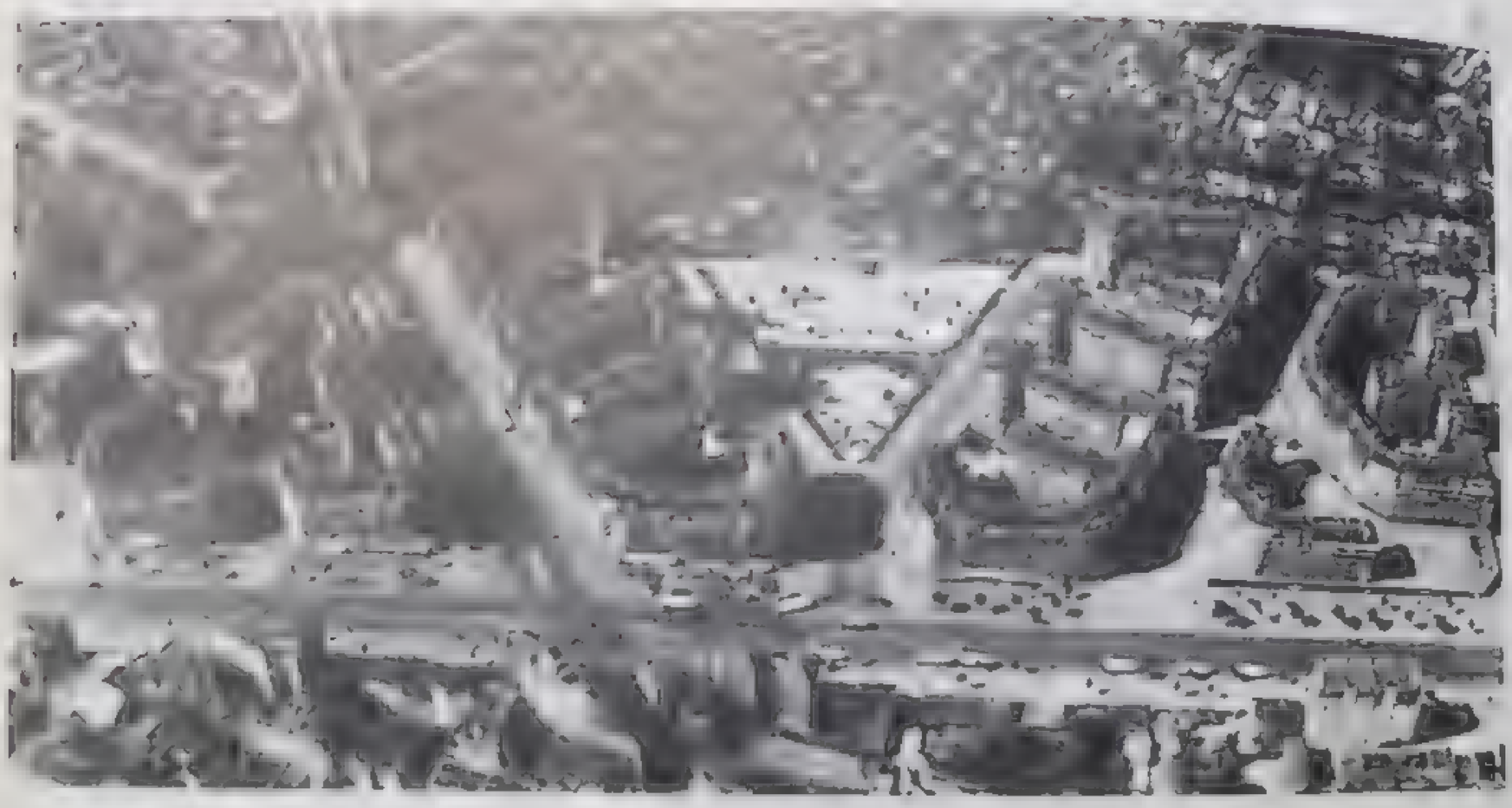
87. Immeuble d'habitation,
24, rue Nungesser et Coli,
Paris XVI^e arr., Le Corbusier et
Pierre Jeanneret, arch.,
1931-1934,
vue de la façade
[illegible]
Le Corbusier a sertir
les briques de verre Nevada
d'une fine ossature metallique
noire, afin d'inonder
les appartements de lumière.
Cette interprétation
de la façade libre chère à
Le Corbusier rompt avec
la tradition de l'architecture
urbaine parisienne.

[illegible] modernité apparaît [illegible] [illegible] [illegible]



...autres est la mise en place d'un circuit public de financ... ...ssentiellement sous la forme de subventions et d'avances en capi... ...senties par la Caisse des Dépôts et Consignations. 300 000 log... ...ts a des sont construits entre 1919 et 1939, en majorité dans le cadr... ...i Loucheur votée en 1928, qui prévoit la mise en chantier d... ...000 logements subventionnés. À Paris, la plupart des H.B.M. sont ...nstruites et gérées, pour le compte de la Ville de Paris, soit par l'Offic... parisien d'H.B.M., soit par des sociétés immobilières d'économie mixte fondées par de grands groupes financiers (Société anonyme de Gestion immobilière et Régie immobilière de la Ville de Paris). Elles sont généralement situées sur l'emplacement des fortifications, dont la démolition commence en 1919. L'essentiel du terrain libéré est réservé au logement social, à l'exception des beaux quartiers de l'ouest de la capitale.

Dans la région parisienne, sous l'impulsion du président de l'Office Public d'H.B.M. du Département de la Seine, Sellier, la forme retenue sera celle de la cité-jardin : une vingtaine d'entre elles, représentant quelque 15 000 logements, sont construites entre les deux guerres. Les principales sont celles du Plessis-Robinson, de Suresnes, Stains, Drancy, du



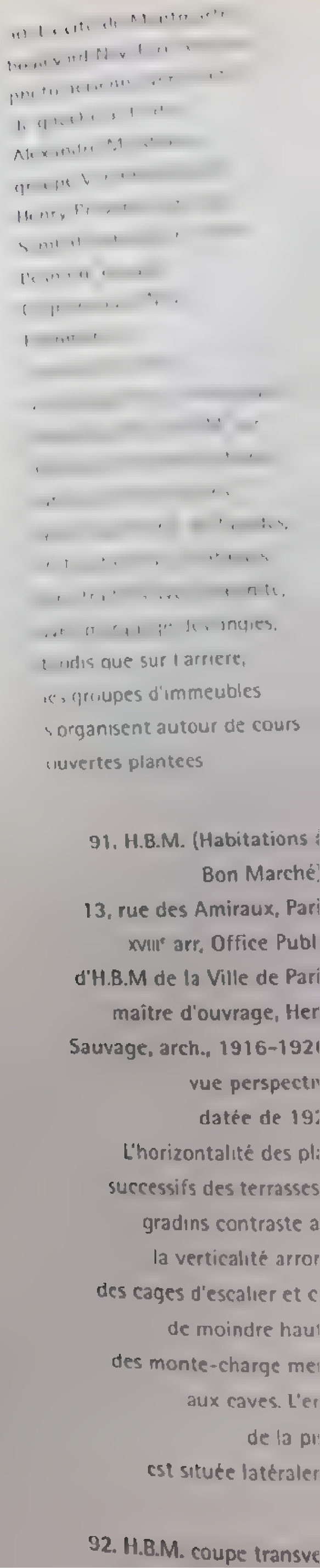
Butte-Rouge » à Châtenay-Malabry. À la différence de la plupart des constructes par des promoteurs privés, et qui ressortissent au moins en principe de la loi de l'offre et de la demande, la conception du logement social est régie par un projet sur l'habitant, qu'il s'agit d'éduquer, d'amener à des pratiques conformes à l'idéal bourgeois. Aux quatre plans-types définis entre 1913 et 1930 par l'Office parisien et destinés à des

92. H.B.M
Le problèm
gradins est
vide centr
cette reco
d'une pa

Pie-Saint Gervais et la « Butte-Rouge » à Châtenay-Malabry. À la différence des habitations construites par des promoteurs privés, et qui ressortissent au moins en principe de la loi de l'offre et de la demande, la conception du logement social est régie par un projet sur l'habitant, qu'il s'agit d'éduquer, d'amener à des pratiques conformes à l'idéal bourgeois. Aux quatre plans-types définis entre 1913 et 1930 par l'Office parisien et destinés à des

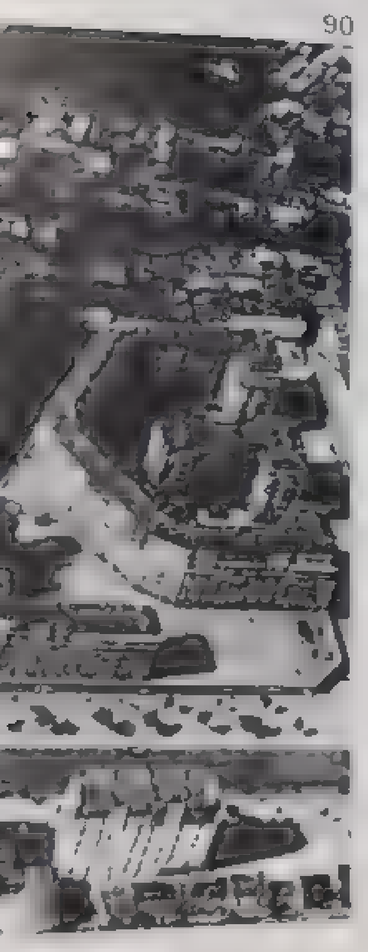
89. Groupe d'H.B.M
(Habitations à Bon Marché)
de la porte Brunet,
boulevard Sérurier, porte
du Général-Brunet et Porte
Chaumont. Paris XIX arr
Office public d'H.B.M
de la Ville de Paris, maître
d'ouvrage ; vue sur l'angle
du boulevard Sérurier et
de la rue de Toulouse
Les grands cadres se
détachant de part et d'autre
du pan coupé, les oriels et
les balcons saillants encadrant
l'arcade d'entrée animent une
façade où s'opposent baies
à la française et
fenêtres oblongues

90



91. H.B.M. (Habitations
Bon Marché)
13, rue des Amiraux, Pari
XVIIIe arr, Office Publ
d'H.B.M de la Ville de Pari
maître d'ouvrage, Her
Sauvage, arch., 1916-192
vue perspectiv
datée de 19
L'horizontalité des pla
successifs des terrasses
gradins contraste a
la verticalité arron
des cages d'escalier et c
de moindre haut
des monte-charge me
aux caves. L'en
de la pi
est située latéraler

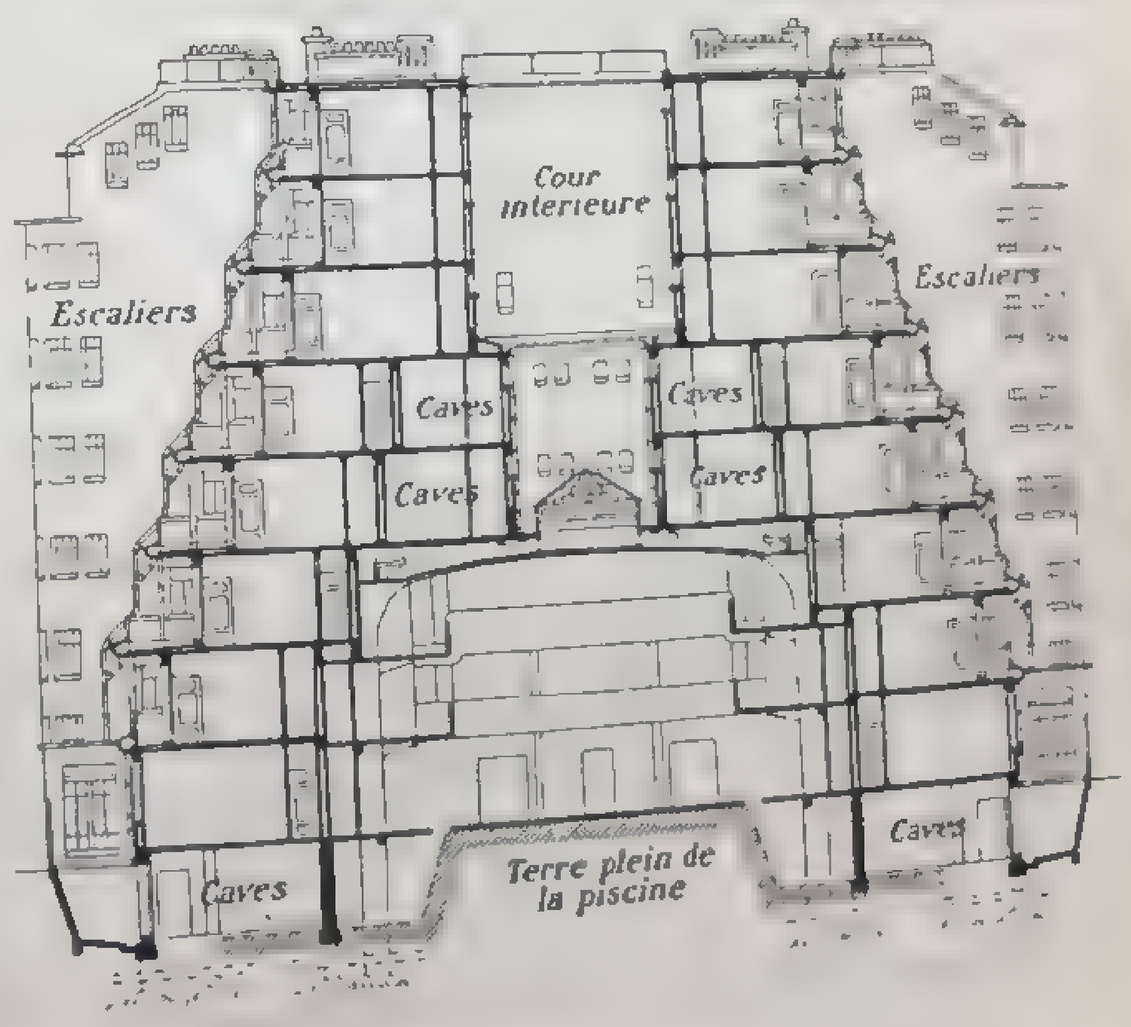
92. H.B.M. coupe transve



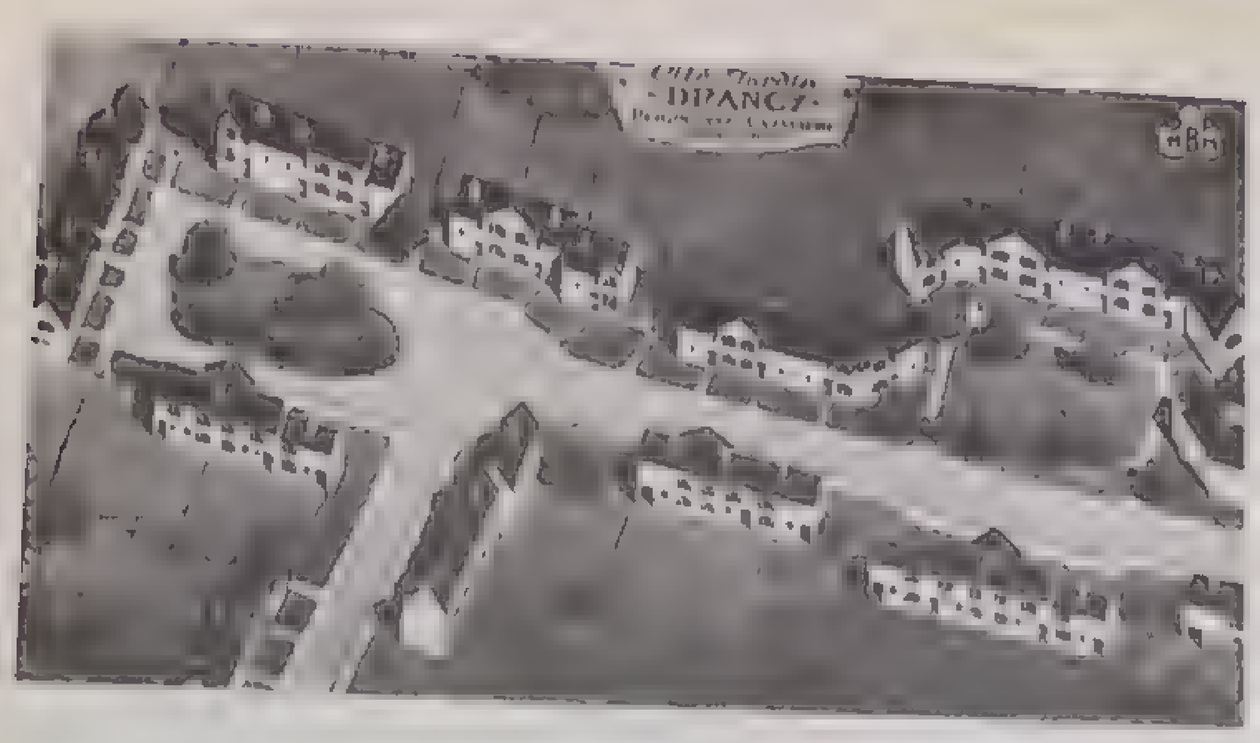
90

91

92



92. H.B.M. coupe transversale
[illegible] de la structure a
[illegible] est l'aménagement du
vide central : ici, le problème
a été réglé par la construction
d'une piscine, et, aux 3e et 4
étages, de caves



[illegible] que Sauvage ose passer outre aux refus répétés de l'administration municipale et mettre en chantier fin 1922 l'immeuble à gradins [illegible] des Amiraux dans le XVIII[e] arrondissement qu'il a conçu pour la Ville de Paris en collaboration avec Charles Sarazin (fig. 91). La structure à gradins libérant un important espace vide au centre de l'édifice (fig. 92), Sauvage prévoit d'y aménager un cinéma, dont l'exploitation aurait equilibré les comptes de l'opération. En 1926, la Ville décide d'y substituer une piscine, inaugurée en 1930. La verticalité des monte-charge desservant les caves situées aux 3[e] et 4[e] étages tranche sur les terrasses en gradins dont bénéficient la plupart des soixante-dix-huit logements L'autre innovation est le revêtement en céramique blanche type métro, rêve d'hygiéniste déjà expérimenté dans la version bourgeoise de l'immeuble à gradins rue Vavin (fig. 48)

Quant aux cités-jardins du département de la Seine, si les pre-

94 Cité de la Muette à Drancy (Seine-Saint-Denis), Office Public d'Habitations à Bon Marché du Département de la Seine, maître d'ouvrage. Entrée Beaudouin et Marcel Lods avec 1931-1934 projet architecte

[illegible] proches du modèle anglais, avec leurs maisons individuelles et composition pittoresque (fig. 93), les réalisations suivantes font une place toujours plus importante au logement collectif, aux équipements aux services et au confort à un tracé des voies « à la française » clair et hiérarchisé. Ainsi, les deux cités pionnières que Sellier confie à Beaudouin et Lods annoncent les options que prendra la Reconstruction dans les années cinquante. La cité de la Muette à Drancy avec sa combinatoire de barres et de tours de quinze étages (fig. 94) est en outre un véritable laboratoire de standardisation et de préfabrication industrielle, où l'ingénieur Mopin poursuit l'expérimentation technique amorcée sur le chantier de la cité du Champ-des-Oiseaux à Bagneux en 1931-1932.

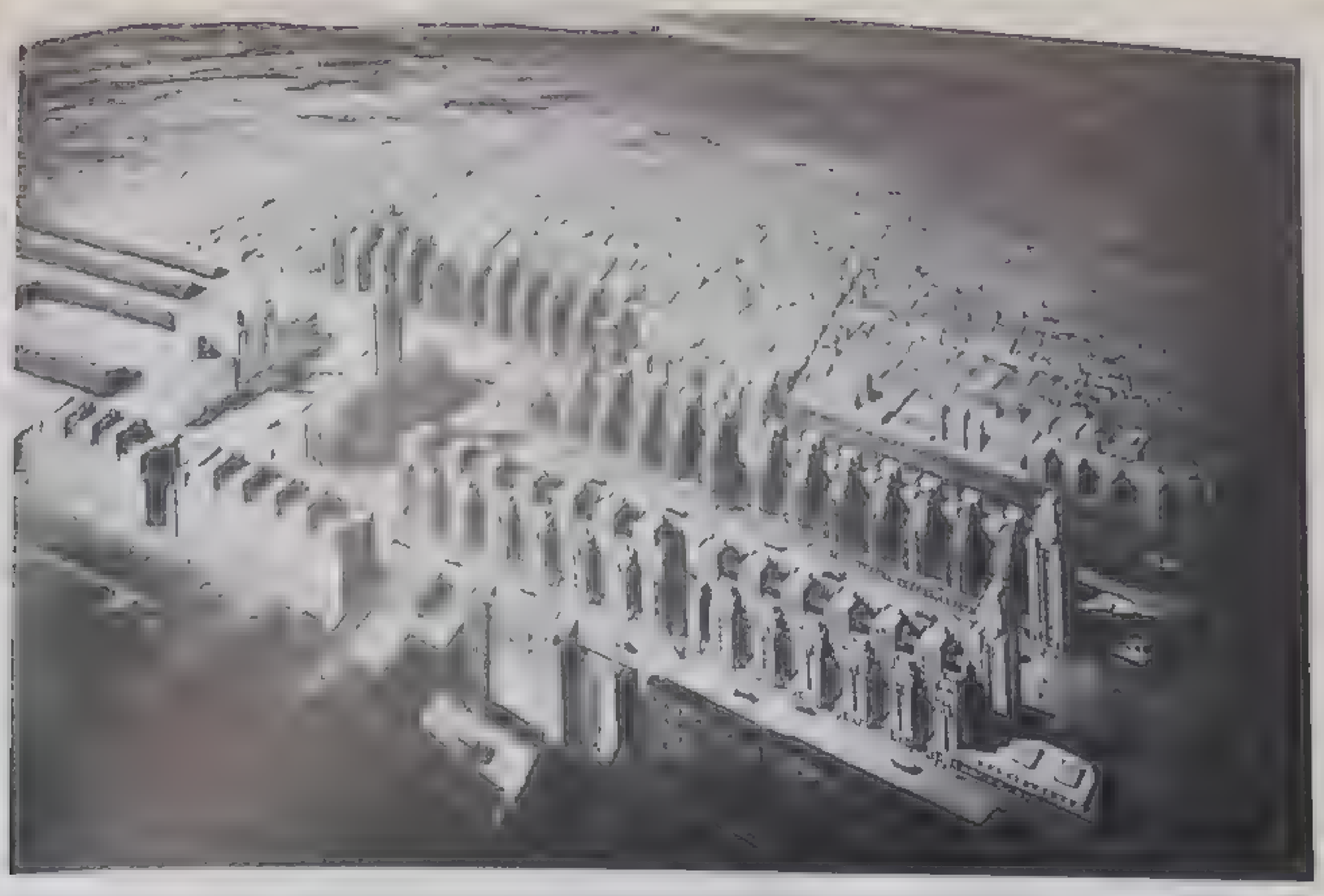
Les nouveaux quartiers d'habitation

Quelques réalisations d'urbanisme d'une certaine ampleur se distinguent entre les deux guerres, par leur filiation avec une théorie urbanistique qui a profondément marqué le débat français (le quartier des États-Unis à Lyon, construit par Tony Garnier entre 1922 et 1933), l'expérimentation de la standardisation de la maison dans le cadre de la cité jardin (les Quartiers modernes Frugès réalisés à Pessac par Le Corbusier

ture d'un article de [illegible] Nous [illegible] attention sur Le Corbusier, dont le discours sur l'efficacité et l'économie séduit. A l'origine, il le consulte pour la construction à Liège d'une demi douzaine de maisons pour ses ouvriers, qu'il souhaite fixer à proximité de l'usine. La rencontre avec Le Corbusier réoriente ce projet de logement patronal modeste, et il est désormais envisagé de construire plusieurs quartiers résidentiels dans le sud-ouest, prototypes de l'application des principes modernes d'urbanisme pour l'urbanisation des campagnes et d'une technique industrielle de construction : le ciment projeté par un canon (*ciment-gun*) dont Frugès fait l'acquisition. Ce dernier achète à Pessac un vaste terrain planté de pins, et Le Corbusier étudie en 1924 le plan masse d'un lotissement comprenant cent trente-cinq maisons, de quatre types différents, isolées, jumelées ou en bande, disposées autour de quatre voies de circulation. La typologie des maisons, toutes conçues selon un module constructif de 5 m sur 5, prolonge les recherches menées par Le Corbusier depuis la guerre sur la standardisation de l'habitat de masse et son adaptation aux besoins de l'époque [B. B. Taylor]. L'architecte reprend les différents prototypes qu'il a élaborés (maison Dom-Ino 1914-1915

maison Monol). La polychromie (rouge brique, jaune d'or, vert jade, blanc crème, brun rouge) ne semble pas avoir été poursuivie au-delà des cinq prototypes achevés pour le jour de l'inauguration. Les cinquante trois maisons finalement construites le sont avec une technique plus conventionnelle que le ciment projeté, dont la mise en œuvre à Liège en 1923-1924 s'est révélée catastrophique. Cependant, [illegible] pas les seuls [illegible] la réglementation encadrant [illegible] refusée par la municipalité. Non [illegible] augmenté du fait [illegible]

administratives, sociales, commerciales et de loisirs, et un ensemble de 1 500 logements sociaux. Le projet a également une vocation sociale : la résorption du chômage par un grand chantier de travaux publics. La Cité des gratte-ciel est conçue parallèlement à l'élaboration par l'ingénieur en chef des services techniques de la Ville, Jean Fleury, du plan d'aménagement, d'embellissement et d'extension de la ville, entre 1926 et 1931. Construite essentiellement entre 1931 et 1934, elle comprend l'hôtel de ville (avec bureaux administratifs, bibliothèque, bureau de police), le Palais du Travail (avec bureau d'hygiène, théâtre, piscine, université prolétarienne, locaux associatifs et syndicaux) et six immeubles de onze étages, ponctués de deux tours de dix-neuf étages. Quatre d'entre eux sont groupés autour de l'avenue Henri-Barbusse qui relie l'entrée monumentale à l'hôtel de ville. Les deux autres immeubles longent la place qui s'étend entre l'hôtel de ville et le Palais du Travail. Le plan d'ensemble, le Palais du Travail et les immeubles sont dus au commis d'architecte et vérificateur parisien Môrice Leroux, lauréat du concours lancé pour le Palais du Travail. Tous les immeubles, à ossature d'acier, sont construits selon des plans à redans et présentent des gradins à partir du huitième étage. Le soubassement comporte deux étages commerciaux. Les appartements, de deux à sept pièces (avec une majorité de trois pièces) sont dotés de l'électricité, du



...
...
...

mandes les meubles des concepteurs français, manifestes stimulants de
l'invention d'une nouvelle culture matérielle, restent des prototypes, limi
tés à un cercle social restreint, et ne seront pas fabriqués en série

Chapitre

Les contacts avec la production européenne

[redacted]

Chantal Lavaud-Gandelin elle est dans sa relation appréhendée sur la manière de soucieuse de rompre son isolement par le contact avec ses collègues étrangers, européens pour l'essentiel. Cette dimension internationale de la modernité architecturale, déjà notée à propos du cosmopolitisme de ses représentants en France, des C.I.A.M. et de plusieurs revues est fondamentale, au point que les termes qui la désignent rationalisme architectural, architecture fonctionnaliste, Mouvement moderne – s'enrichissent en 1932 du qualificatif « Style international »

L'EXPOSITION DU STIJL À LA GALERIE « L'EFFORT MODERNE », PARIS 1923

Si l'apport fondamental du mouvement De Stijl n'est pas totalement ignoré à Paris, c'est uniquement grâce à l'activité infatigable de Theo van Doesburg, qui parvient à organiser deux expositions presentant les travaux du groupe, en 1923 et 1924

La première se tient à l'automne 1923 dans la galerie « L'Effort Moderne », récemment ouverte par le collectionneur et éditeur d'art Léonce Rosenberg, désireux d'ancrer son image de marchand de l'avant garde plastique. L'exposition des architectes du groupe « de Styl » (sic) présente, dans les cinq salles de la galerie, des travaux de Vilmos Huszar, Jacobus Johannes Pieter Oud, Jan Wils, Gerrit Rietveld, ainsi que la maquette du « centre culturel » commandité par Rosenberg à van Doesburg, finalement intitulé « hôtel particulier », et conçu par Rietveld et

Cornelis van Eesteren. Stijl section, exposée à l'exposition de la société
[illegible] pour les projets exposés, l'un comprenant son
[illegible] en dépit des répercussions importantes qu'aura cette
manifestation dans l'œuvre de Le Corbusier, E. Gray et Mallet-Stevens

97 Hall du Collectionneur
Paris Exposition
internationale des Arts
décoratifs, 1925. Groupe
Ruhlmann, maître d'œuvre
Pierre Patout, architecte
façade sur le jardin
Avec son mobilier, ses tissus, ses
tapis, ses objets d'art, ses fleurs, ses
bibelots et ses tableaux, dans
lesquels Ruhlmann a tenté
de sauvegarder ses modèles
dans ce qu'ils avaient de
plus authentique, l'intérieur
de la maison française s'est
ensuite simplifié et les formes
classiques (notamment dans
le traitement des colonnes)
sans chapiteau ni base,
note du Collectionneur
consacré à l'habitation
de luxe, est le pavillon
le plus admiré par le public

La seconde est l'exposition organisée à l'École Spéciale d'Architecture en 1924, à laquelle participe le groupe hollandais. Le scandale, déjà mentionné, provoqué par la section architecture, qui comprend également des projets d'architectes français modernes et les maquettes réalisées par les étudiants de Mallet-Stevens, tient non seulement à ce qu'elle marque, comme le dit Le Corbusier, « l'avènement d'un style orthogonal », mais aussi à l'emploi systématique du béton armé. L'émotion ainsi suscitée permet aux néo-plasticiens d'avoir un temps les honneurs de la mode.

L'Architecture Vivante consacre au Stijl un numéro spécial en 1925, et les Hollandais sont représentés à la deuxième exposition du Comité Paris-Nancy en 1926. Mais les retombées sur la commande sont faibles, et la décoration de la chambre des fleurs que van Doesburg se voit, fin 1924 ou début 1925, confier dans la villa que construit Mallet-Stevens pour les Noailles à Hyères, puis l'aménagement de plusieurs locaux du dancing L'Aubette à Strasbourg (en collaboration avec Hans Arp et Sophie Taeuber, 1926-1928), qui passera inaperçu, ne sauraient effacer la déception que constitue pour De Stijl le fait d'être exclu de la représentation nationale néerlandaise à l'exposition de 1925

...2 Le Corbusier
...Extension
...ternationale des Arts
...coratifs, 1925. Groupe
...Esprit Nouveau
...Pierre Patout devant
...ilion de sur le jardin

...est le pavillon
...admiré par le public

L'Exposition internationale des Arts decoratifs et industriels modernes, Paris 1925

L'exposition qui ouvre ses portes en ...12 est l'...
avec près de vingt ans de retard, d'un projet de ...
nale des arts appliqués. Quelques decorateurs autour d'...
André Véra, conscients de l'épuisement de l'...
la découverte au Salon d'Automne de 1910 des ...
Werkbund allemand à Paris, obtiennent qu'...
décoratifs et industriels modernes ... l'exclusion de ...
imitation de styles anciens, soit programmée ...

l du Collectionneur,
position
ionale des Arts
ls, 1925, Groupe
nn, maître d'ouvrage,
ltout, arch. ;
ur le jardin.
avancée arrondie
n, ses frises ornées
liefs, la saillie
ovale, ses hautes
quant la tradition
ison française, tout
ifiant les formes
s (notamment dans
ment des colonnes,
piteau ni base).
u Collectionneur,
à l'habitation
avillon

98. Pavillon du Tourisme, Paris, Exposition internationale des Arts décoratifs, 1925, Robert Mallet-Stevens, arch. ; photo Sully-Jaulmes.

La tour-signal attire l'attention du public par sa hauteur (36 m), mais aussi par son carillon qui égrène les musiques d'Arthur Honegger et Francis Poulenc. A l'intérieur, les vitrines d'une baie horizontale de 50 cm de haut présentent sur le pourtour les monuments français. L'architecture épurée et d'inspiration cubiste de Mallet-Stevens tranche avec le décor chargé de la plupart des pavillons.

L'EXPOSITION INTERN
ET INDUSTRIELS MODE

L'exposition qui

guerre, puis par les résistances manifestées par les instances corporatistes elle se tient finalement en 1925 en plein cœur de Paris (esplanade des Invalides, environs du Grand Palais, quais de la Seine). Outre la France et ses colonies, vingt-et-un pays y participent, mais ni l'Amérique, ni l'Allemagne n'y sont représentées.

Le poids des décorateurs, souligné plus haut, se manifeste par la suprématie d'un thème, celui de la demeure du riche collectionneur, qui [illegible] ensemblement de nombreux pavillons. C'est [illegible] Savage et Georges Wybo pour le [illegible] présente par la [illegible] Henri Pacon pour le Groupe [illegible] du Collectionneur réa[illegible] (fig.) La commande [illegible] Société des Artistes [illegible] Eglé et les intervenants (André Groult pour le cabinet de travail, Ruhlmann et Charreau pour le bureau-bibliothèque, J. Dunand pour le fumoir, Paul Follot pour l'antichambre, Mallet-Stevens pour le hall et Roux-Spitz pour la galerie d'art) choisissent pour les appartements privés de l'ambassadeur des matériaux rares et coûteux.

Cependant, l'omniprésence des décorateurs et le conformisme des responsables officiels (l'épisode où le directeur des Beaux-Arts, Paul Léon, fait décrocher les toiles de Fernand Léger et Robert Delaunay choisies par Mallet-Stevens pour représenter l'art moderne dans le hall de l'ambassade française est bien connu) n'empêchent pas nombre de jeunes architectes de faire leur première apparition publique, et l'exposition est le lieu où des contacts fructueux se nouent entre certains protagonistes européens de l'architecture moderne. Côté français, les réalisations qui penchent explicitement vers un renouvellement et une simplification des formes sont le théâtre provisoire d'Auguste Perret, et davantage encore les réalisations de Mallet-Stevens, au premier rang desquelles le pavillon du Tourisme (fig. 98). Le pavillon de l'Esprit nouveau (fig. 99), dû à Le Corbusier, est un manifeste architectural ; il montre un logement-type composé d'éléments industriels standard ainsi que les projets et théories urbanistiques de l'architecte (fig. 100). Mais l'événement de l'exposition, en l'absence du groupe De Stijl et de toute participation allemande, est le pavillon soviétique, dû à Konstantin Mel'nikov. Unanimement considéré comme le plus audacieux et le plus original de l'exposition, il obtient le Grand Prix d'architecture de l'Exposition. Structure fugitive en bois et verre, d'une totale transparence, le pavillon révèle au public français ébahi l'existence d'une avant-garde architecturale russe, également représentée dans l'exposition d'architecture

du Grand Palais avec la maquette de Tatline « Forme constructive en l'hon neur de la IIIe Internationale » et le club ouvrier de Rodtchenko. L'autre réa lisation étrangère notable est le pavillon de l'Autriche, conçu par Josef Hoff mann. Il comprend une remarquable serre de Peter Behrens, alors ensei gnant à Vienne, et montre dans le cadre d'une exposition intitulée « L'Art d'Aujourd'hui » les œuvres refusées par la sélection officielle

La deuxieme exposition du comite Paris-Nancy, Nancy 1926

[illegible]

La section du Werkbund allemand au Salon des artistes decorateurs, Paris 1930

La confrontation avec les realisations allemandes se produit en 1930 lorsque le Werkbund allemand expose au Salon des Artistes Decorateurs. Tandis que les artistes décorateurs choisissent de montrer leurs créations dans le cadre de « La Maison de France à l'étranger », Walter Gropius, Herbert Bayer, Marcel Breuer et Laszlo Moholy-Nagy présentent, sur le thème de l'immeuble de dix étages, une salle commune comprenant salle de culture physique, bibliothèque, lieux de lecture et de jeux, bar et piscine, ainsi qu'un appartement modèle, une section présentant des produits standardisés de l'industrie allemande, une exposition de photos d'architecture et des projets liés au théâtre. Le contraste entre les sections française et allemande frappe la critique, très réservée quant à la technicité allemande, à son « collectivisme artistique », qu'elle oppose au raffinement, au génie créatif individuel des Français

La cité universitaire

Une opération d'urbanisme ambitieuse, dont la réalisation s'échelonnera sur une cinquantaine d'années, joue en quelque sorte le rôle d'une exposition universelle permanente, avec ses maisons dues à différents architectes français et étrangers : il s'agit de la Cité universitaire Créée pour attirer un nombre croissant d'étudiants à Paris en offrant un logement aux étudiants peu fortunés, elle participe d'un idéal généreux

923 pour sortir Nancy
osition, pour laquelle
urs, Victor Prouvé les
avec l'intention de
ts européens d'avant-
925. Les architectes
s et français sont donc
public parisien, cette
étrangers figure d'un
sfaite de sa prestation

U SALON

andes se produit en
on des Artistes Déco-
ent de montrer leurs
à l'étranger », Walter
oly-Nagy présentent,
e commune compre-
de lecture et de jeux,
ne section présentant
, une exposition de
e contraste entre les
es réservée quant à la
», qu'elle appa-

101. Pavillon suisse, Cité universitaire, 7 boulevard Jourdan, Paris XIVe arr., Le Corbusier, arch., 1930-1933. En haut : vue du nord, en bas : façade sud (aujourd'hui modifiée). Avec l'utilisation de pierre meulière pour le mur de l'édicule, d'un revêtement en pierre soigneusement calepiné pour la façade arrière du bâtiment des chambres et la courbure de la cage d'escalier et d'ascenseur, Le Corbusier abandonne le dogme de la paroi lisse et blanche au profit de l'association de matériaux traditionnels et de matériaux nouveaux : béton brut de décoffrage ; verre et acier peint pour la paroi sud.

[illegible] Wallace Harrison [illegible] 1929 et 1933 [illegible] cements le signal urbain que constitue le bâtiment sur le boulevard Jourdan, en fournit une des œuvres majeures de la modernité architecturale à Paris, de même que le pavillon suisse (1930-1933), où l'application des principes d'une architecture nouvelle n'empêche pas le renouvellement de la plastique corbuséenne, qui abandonne les façades lisses et blanches au profit de revêtements diversifiés : pierre, meulière, vitrage (fig. 101). C'est Charlotte Perriand qui conçoit le mobilier de la cinquantaine de chambres

L'EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS ET DES TECHNIQUES DANS LA VIE MODERNE, PARIS 1937

L'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne, qui ouvre ses portes en 1937, est la septième et dernière manifestation de ce type à se tenir à Paris. Elle constitue un événement, tant en France où elle éclipse la démission du gouvernement Blum en juin et la fin du Front Populaire, qu'au plan international. Quarante-quatre nations y participent, malgré les troubles que connaît alors l'Europe. En dépit de son déficit financier, l'Exposition de 1937, avec ses trente et un millions d'entrées, est un immense succès

Son objectif initial – organiser une nouvelle exposition des arts décoratifs en 1935 afin de soutenir les métiers d'art, considérés comme

l'un des produits emblématiques de prestige de la France se combine progressivement avec d'autres produits manufacturés d'une autre nature et de la technique célébrer ensemble comme le souhaitait l'U.A.M. associée par le Front Populaire aux préparatifs de l'exposition les acquis et les progrès dans les domaines des sciences de la connaissance de l'industrie des loisirs, mais aussi stimuler l'activité économique par un programme de grands travaux, et rendre sur les échanges internationaux de capitaux. Il apparaît en outre au futur et à mesure que s'accroissent les périls en Europe et que se multiplient les conflits une orientation pacifiste comme en témoignent le pavillon du Rassemblement universel pour la Paix et celui de la Paix édifiés par Lapeyre et Bazin sur la place du Trocadéro avertissement impuissant mais sincère face aux pavillons allemand et soviétique

[illegible] à part entière de ces postes nouveaux [illegible] Grand Palais [illegible] 42 à l'initiative de Front Populaire [illegible] comme le temple [illegible] général de ces [illegible] [illegible] la préparation de Beaudouin et Lods et [illegible] [illegible] Mont Valérien [illegible] pas plus de suite que le projet [illegible] [illegible] du ministre de l'Éducation nationale [illegible] [illegible] dont certaines dispositions seront [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] dont la facade légèrement incurvée forme un écran géant de 600 m² conçoit à Mallet-Stevens et Pingusson, qui s'assurent la collaboration de l'ingénieur André Salomon pour l'éclairage. Le hall présente la célèbre [illegible] sur une longueur de 60 m, de Raoul Dufy : « La fée électricité ».

L'architecture des bâtiments de l'exposition de 1937 est représentative [illegible] des différentes tendances du moment, avec la nette domination du [illegible] qui adoptent les réalisations durables de l'exposition précédente et s'opposent [illegible] Le Palais de Chaillot, le Musée d'art moderne, le Palais [illegible] du Palais de Tokyo, [illegible] et les [illegible] [illegible] [illegible]

...Espagnole... Exposition universelle... Paris... Picasso...

...tectonique... pavillon... Pays-Bas... Johannes Hendrik... van den Broek... Sven Ivar Lind... T. Akesson... pavillon... Tchécoslovaquie... Jaromir Krejcar...

...plan en... des voteurs simples aux grands... le pavillon de la République espagnole conçu par... Luis Lacasa fortement déterminé par le contexte de... constitue la réalisation majeure du rationalisme architectu... espagnol. L'œuvre de Picasso, « Guernica », qui y est exposée constitue un des chocs de l'exposition. Le pavillon de la Finlande est une realisation charnière dans l'œuvre d'Alvar Aalto. L'utilisation de bois de différentes textures est une métaphore du territoire finlandais, naturel et forestier. Le Japon donne à l'Europe, avec le pavillon en structure métallique légère construit par Junzo Sakakura, qui a travaillé entre 1931 et 1936 dans l'atelier de Le Corbusier, le premier témoignage d'une nouvelle architecture japonaise. Pour le pavillon des Pays-Bas, Johannes Hendrik van den Broek crée un immeuble-galerie en verre opalin, alors que Sven Ivar Lind et T. Akesson mettent en valeur l'ossature métallique du pavillon suédois par l'emploi d'un rouge sobre contrastant avec le blanc des parois extérieures. L'un des clous de l'exposition est le pavillon de la Tchécoslovaquie que Jaromir Krejcar enveloppe de verre : les bandes de lumière horizontales aux coins arrondis concourent à la mise en scène sensationnelle du bâtiment la nuit.

Côté français, Le Corbusier ne réalise finalement que le pavillon des Temps nouveaux sur un terrain situé porte Maillot. Consistant en une tente de plan carré à ossature métallique, il abrite une exposition

d'urbanisme et est destiné à être démonté après l'exposition et à circuler dans différentes villes de France. Mallet-Stevens, dont ce seront les dernières réalisations, est chargé de cinq pavillons : Cafés du Brésil, Régie des Tabacs, Électricité et Lumière, Solidarité nationale, Hygiène. Les anneaux et parois transparentes du hall tronconique du pavillon de l'Aéronautique, dû à Alfred Audoul, René Hartwig et Jack Gérodias sont construits avec un matériau encore jamais utilisé en architecture : le rhodoïd. La décoration intérieure est due aux époux Delaunay, Roger Bissière et Léopold Survage. Robert Delaunay conçoit également, cette fois en collaboration avec Aublet, les panneaux situés entre les colonnes translucides de la façade du pavillon des Chemins de fer, aménagé par les mêmes

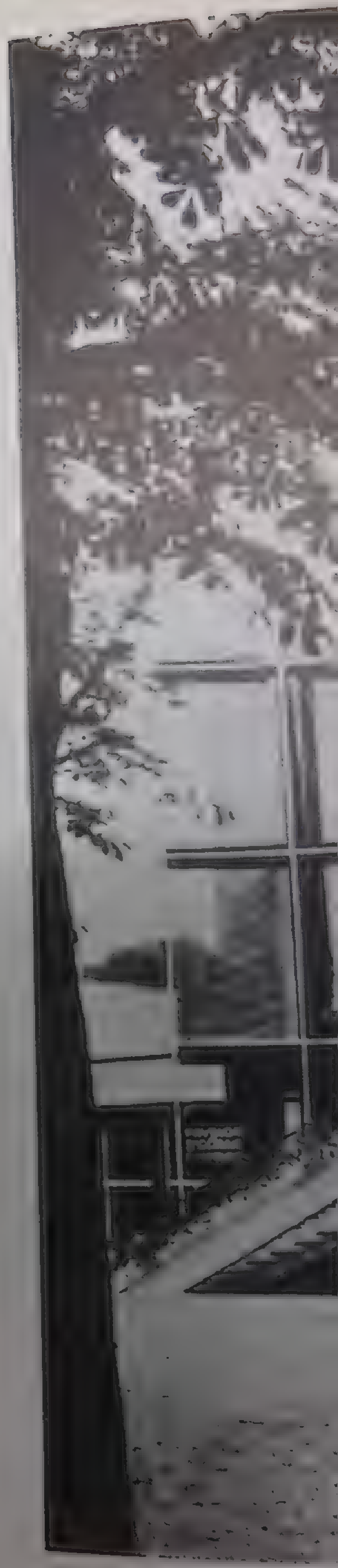
103. Pavillon du Nivernais-Berry, Paris, Exposition internationale des Arts et Techniques dans la Vie moderne, 1937. Centre regional Pinon, Jacques Barge, Jacques Pascaud, Jacques Palet, arch. L'architecture du pavillon du Nivernais Berry, en alliant caracteristiques du château-fort médiéval local (toit en bâtière, tour cylindrique coiffée en poivrière, hourd reposant sur des consoles) et modernes (baies vitrées des pseudo-mâchicoulis, traitement original de l'enduit, long bandeau blanc surmontant le rez-de-chaussée qui alterne vitrines et bas-reliefs) est un exemple caricatural de l'hybridation prônée par la doctrine régionaliste.

après l'exposition et à circuler
tevens, dont ce seront les der-
ons : Cafés du Brésil, Régie des
tionale, Hygiène. Les anneaux
ue du pavillon de l'Aé

architectes. Le pavillon des Métaux, de Charles et Jean Dorian, Jean-Pierre Paquet et Bernard Vitry est un hymne aux différents metaux, tandis que celui du Mobilier, dû à Marcel Chappey est, en dépit de sa modernité passé inaperçu. Le pavillon de Saint-Gobain en revanche, de Rene Coulon et Jacques Adnet, fait sensation (fig. 104). Ce sont Pingusson, Frantz Philippe Jourdain et André Louis qui construisent le pavillon de l'U.A.M véritable récapitulation des éléments formels de l'architecture « nudiste » Il est réalisé en dix semaines, par le montage à sec d'éléments métalliques standardisés. L'architecture intérieure est confiée à René Herbst, et différents membres de l'association y collaborent : le hall est décoré de fresques de Fernand Léger, Albert Gleizes et Leopold Survage. Dans le vestibule, le grand escalier en tôle pliée est imaginé par Prouvé, tandis qu'André Hermant agence la galerie de l'exposition d'architecture Moreux les jardins et Chareau un centre d'accueil sur la terrasse

104. Pavillon de Saint-Gobain, Paris, Exposition internationale des Arts et Techniques dans la Vie moderne, 1937. Compagnie de Saint-Gobain, maître d'ouvrage, René Coulon et Jacques Adnet, arch.

Le pavillon de Saint-Gobain est un hymne au verre : l'ossature en béton, partiellement revêtue de verre noir opaque, s'efface devant l'utilisation spectaculaire du verre pour les parois : façade concave en glace, murs latéraux en briques de verre, plancher et plafond en béton translucide, sans parler des escaliers extérieurs en dalles de verre, dépourvus de contremarche.



[illegible] la contestation et plus [illegible] et promotion [illegible] face à face des pavillons de l'Allemagne et de l'URSS, [illegible] portiques (fig. 67). L'exposition [illegible] permet en effet à l'Allemagne nazie de poursuivre sous couvert de paix sociale et d'ordre [illegible] sa politique d'hégémonie européenne. Le thème des jeux olympiques de Berlin en 1936 le pavillon des Sports [illegible] la glorification de la force, issue de la [illegible] Le [illegible] [illegible] [illegible]

La protection au titre du patrimoine

Bon pour démolir

Bon pour démolir

Bon pour démolir

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Baudot Anatole de (1834-1915) : après deux ans passés dans l'atelier de Labrouste, il quitte l'[illegible] de des Beaux-Arts avant d'avoir terminé ses études et devient l'élève puis le collaborateur de Viollet-le-Duc [illegible] dont il devient l'architecte diocésain. En 1[illegible] puis associe à [illegible] la chapelle du château de [illegible] (1[illegible]) et à l'agrandissement de la [illegible] (1[illegible]). Archi[illegible] de cette carrière de res[illegible] l'importance de son action sur [illegible] (églises de Sainte-Menehould, 1876-1878, d'Arnay-le-Duc, 1880, Auboz[illegible]ne 1877-1900, Beaune, 1878-1903, Saint-Robert 1886-1898), mais intervient aussi dans les pays de Loire (Saint-Laumer, 1874-1876, château, 1880-1902, à Blois, églises de Preuilly, 1887-1903, Lavardin, 1879, Selles-sur-Cher, 1883-1901, Cour-sur-Loir, 1884-1888, Saint-Aignan, 1884-1902), en Ile de France (églises de Montfort l'Amaury, La Ferté-Milon, Thiverval), en Haute-Marne (églises de Bourbonne-les-Bains, 1875-1893, Villars-Saint-Marcellin 1883-1889), dans l'Ouest (églises de Tour, 1876, Saint Amand-de-Boixe, 1877-1884) ou le Sud-Ouest (Hôtel de Bernuy à Toulouse, 1885-1889). Il mène également une activité de constructeur dans laquelle on peut discerner deux grandes périodes. En dehors d'un emploi très timide du métal, pour les colonnes en fonte de l'église de Rambouillet (1864-1869) ou les planchers en fer hourdés du lycée Lakanal à Sceaux (1882-1885) et de celui de Tulle (1881-1887), il reste fidèle jusqu'en 1890 aux matériaux traditionnels dans les programmes d'immeubles à loyer aux facades austères et violleducciennes des rues de Léningrad (1863) et Saint-Lazare (1866), ceux du château de Beaumont en Belgique (1872) et de la maison de campagne de Lourcieux (1881) à l'aspect néo-gothique prononcé et dont les plans désarticulés s'inspirent du « Domestic Revival » anglais, ou ceux des églises néo-romanes ou néo-gothiques de Levallois (1869), La Roche-Millay, Sèvres (1870) et Privas (1876). La possibilité de retrouver le [illegible] perdu de [illegible] par le système Cottancin [illegible] 1890, autorisera exclusivement [illegible] d'élaborer un nouveau langage [illegible] premières expérimentations dans [illegible] la rue de Pomeret (1892), les [illegible] maisons ouvrières d'Antony (1[illegible] lument dans les programmes [illegible] prétention du lycée Victor Hugo [illegible] Saint-Jean de Montmartre (1[illegible] comme au théâtre de Lille (1[illegible] laboration avec Auberty Pandelomer [illegible] constructeur, il développe une œuvre [illegible] damentale à travers ses enseignements [illegible] partir de 1887), son action au sein de [illegible] (fondée par lui en 1890) ses nombreux [illegible] souvent polémique et les projets qu'il [illegible] expose au Salon

Bonnier Louis (1856-1946) [illegible] Beaux-Arts de Paris en 1878, il obtient le [illegible] chitecte en 1886. Après quelques premières commandes, dont la restauration de l'église de [illegible] 1891), où s'affirme déjà son tempérament [illegible] construit en 1891-1892 quatre « maisons de [illegible] à Ambleteuse où se conjuguent les traditions [illegible] le rationalisme, les influences des cottages [illegible] mouvement Arts and Crafts, et dont les [illegible] contrastées et dépouillées, les percements variés [illegible] sant la distribution intérieure et les nécessités [illegible] de l'éclairage, annoncent l'art nouveau contenu [illegible] œuvre ultérieure. Cette primauté accordée à la [illegible] distributive du programme et à sa lisibilité [illegible] par la sobriété poétique du langage se retrouve [illegible] la mairie de Templeuve et la maison Flé à Amb[illegible] (1893-1894), les communs du château d'Ou[illegible] (1897), le laboratoire de zoologie maritime de W[illegible] reux (1898-1899), les villas de Cagnes-sur-Mer [illegible] d'Essômes-sur-Marne (1902-1903) et d'A[illegible]

d'A. Gide

villa au Salon d'automne. Il

1948), *La Colline* pour Germaine

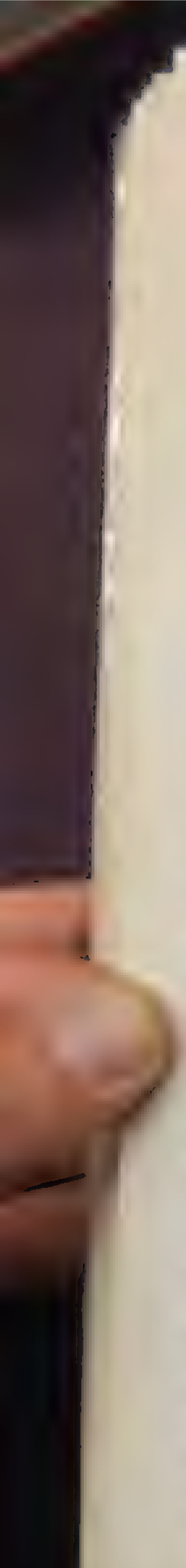
Laughlin (État de New York, 1948)

ges des ponts métalliques [illegible] la première moitié du
[illegible] des cercles techniques [illegible]
[illegible] mentaires le matériau [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible]

LE CORBUSIER

[illegible] pratique [illegible] de technicien [illegible] en participant à la [illegible] (1919), il impose [illegible] approche neuve [illegible] l'architecture et de l'urbanisme, ses [illegible] en 1923 dans un premier ouvrage [illegible] *Ses premieres com* [illegible]tions pour des artistes et des amateurs [illegible]ttention par leur modernité flagrante et [illegible]nce (atelier Ozenfant, 1923, villa La Roche, [illegible]rtculement, il aborde des problématiques plus [illegible]nstrialisation de l habitat et la ville moderne [illegible] sur le theme de la « maison en série », de « l'im-[illegible]e-vi.la », réalisation de la petite maison construite [illegible]ere (a Corseaux, près de Vevey), et approche, [illegible]e mais radicale, de l'urbanisme (Projet d'une [illegible] de trois millions d habitants, Salon d'automne, [illegible] l'exposition des Arts décoratifs est en 1925 l'oc[illegible] de manifestes toniques : la publication d'un [illegible]ssage polemique, *L'art décoratif aujourd'hui*, et l'édifica[illegible] avec l'aide d industriels, du pavillon de l'Esprit nou-veau. La pénode suivante, de 1926 à 1933, est celle de [illegible]mmandes plus importantes (lotissement de Pessac, [illegible] le promoteur Fruges), plus nombreuses (diverses [illegible]llas et maisons a Paris et dans les environs, dont la villa [illegible] et le chef d'œuvre, la villa Savoye, 1929-1931) ; plu[illegible]s ont le caractère de la grande commande : à Paris, [illegible]e pavillon de la Suisse (Cité Universitaire de Paris) et la Cité de refuge pour l'Armée du salut, à Genève, l'im-

[illegible] de nombreux voyages [illegible] Amérique latine, en URSS, a [illegible] de 1929 au Maroc et en Algérie, à partir de 193[illegible] aux États-Unis en 1935, puis à nouveau au Brésil en 1936, où son activité de consultant appuie les succes d'une brillante équipe de jeunes architectes modernes Mais, alors que debute, avec un grand succes, la publica tion de l'*Œuvre complète*, les annees trente sont marquees par la diminution brutale des commandes, et par une activité surtout théorique : mise au point de « l'équipe ment du logis » (avec Charlotte Perriand, à partir de1929), études d'urbanisme (pour Barcelone, Anvers, Genève, Stockholm, Alger, etc), participation au IV C.I.A.M. (à l'origine de la fameuse Charte d'Athènes publiée en 1942), étude de la « Ville radieuse » (1935) Quelques petits chantiers (villa des Mathes, maison de week-end à La Ce.le-Saint-Cloud, 1935), et le pavillon des Temps nouveaux (Paris, 1937), sont cependant les indices d'une pensée en alerte, stimulée par de nouveaux rapports avec l'architecture éphémère, ou par la référence a l'architecture vernaculaire. La guerre entraine la fermeture de l'agence ; la tentative pour prendre place dans les équipes de technocrates qui étudient à Vichy la recons truction reste sans suite. En 1944, la rencontre de Le Corbusier avec Claudius-Petit amorce une phase nouvelle dans les rapports de Le Corbusier et des élites au pouvoir : avec Dautry et le Ministère de la Reconstruction en France (commande de l'Unité d'habitation de Marseille, 1946-1952), avec le clergé catholique (chapelle de Ronchamp, 1951-1955, monastère de la Tourette, 1956-1959), et avec l'État du Pendjab (construction d'une nouvelle capitale à Chandigarh, 1951-1962). Mais cette dernière periode, glorieuse pour Le Corbusier à plus d'un



MALLET-STEVENS ROBERT

[illegible] (1935) La gare de Constantine [illegible] Alger et la bastille (1935-1936)

NIERMANS JEAN (né en 1897) : entre a l'ENSBA en 1920 dans l'atelier Umbdenstock-Toumon, [illegible] premier Grand Prix de Rome (1929) A la mort de son père en 1928, il achève les chantiers en cours. Architecte BCPN, il est chargé du ministère de la Marine (1937), de l'Arc de triomphe, du ministère des Affaires étrangères, pour lequel il aménage la salle des [illegible]ués du Quai d'Orsay. Architecte en chef de la reconstruction de Dunkerque (1946), il y ouvre un bureau avec l'architecte Jean Roussel et construit la gare (1955), le lycée Jean-Bart (1956-1960) et le théâtre (1958-1964), ainsi que des immeubles d'habitation (îlots Sainte-Barbe-nord et Pont-Carnot-sud, à partir de 1946). Il enseigne à l'ENSBA (1952-1967). Architecte de l'Education nationale pour la région parisienne et la région Nord, il construit de nombreux lycées et collèges à Drancy (lycée Eugène-Delacroix, 1958), à La Celle-Saint-Cloud (lycée Jean-Corneille, 1964), Gouvieux (1969), Condé-sur-Escaut, Wallers, Pont-Sainte-Maxence, Châtillon-sous-Bagneux (Paul-Éluard, 1970) et avec son fils Michel, architecte d'adaptation, à Roubaix (1971), Tourcoing (1972), Hazebrouck (1973). À Tours il construit l'émetteur de Tours-Chissay (1969) aménage les rives du Cher (1974), et réalise 477 appartements (en collaboration avec Pierre Dalloz, 1974)

[illegible] Prix [illegible] de l'activité, car Raoul Dautry, directeur des Chemins de fer de l'Etat, lui passe commande, entre 1929 et 1936, de nombreuses gares (Maine-Montparnasse, Le Havre, Chartres, Caen, Chaville, aménagements de la gare Saint-Lazare), de logements sociaux, en relation avec le réseau de l'Etat (Nanterre, Houilles, Orgemont). Il reçoit aussi des commandes, inattendues à l'époque, de design industriel : locomotive 241 Etat (1932), voiture de banlieue à étage (1932-1933), 2D2 Etat (1935), voiture allégée Etat (1936). Architecte BCPN en 1937, il étudie un projet d'extension pour la Bibliothèque de l'Arsenal (1937). En octobre 1940, en congé de ses fonctions d'architecte BCPN, il se retire à Lourmarin

PATOUT PIERRE (1879-1965) : entré à l'atelier Pascal (1896), il poursuit des études à l'École nationale des beaux-arts (1897-1903). Il fonde en 1910 le groupe « Art et construction » avec Noël Levard et Hardelay. Ils participent au concours d'HBM de la Ville de Paris en 1913, et y obtiennent une mention. Ils réalisent un prototype de maison industrialisée vers 1918. Seul, Patout construit des hôtels particuliers : de M. V. à Boulogne-sur-Seine (1923), de M. Quillinic à Paris (1923), de M. Asselin, Paris (1923), de M. Duchame (Paris-La Muette, 1924) et une villa en Normandie (à Ecardenville, 1924). À l'Exposition des arts décoratifs (1925), il construit la porte d'entrée de la Concorde, un poste régional de la Compagnie générale d'électricité et le pavillon d'un collectionneur. Il reçoit différentes

[illegible] (1928) [illegible]
[illegible]
[illegible]
[

[illegible]

[illegible] Les Arts et Savoie (sont [illegible] entre 1937 et 1982).

Pingusson Georges-Henri (1894-1978) : études à l'Ecole Supérieure de Mécanique et d'Electricité, puis à l'ENSBA (1919-1925). Il se lie d'amitié avec Mallet-Stevens, et écrit dès 1931 dans *l'Architecture d'Aujourd'hui*. En association avec Paul Furiet, il construit la centrale thermique Arrighi à Vitry sur Seine (à partir de 1926). Il étudie et construit l'hôtel Latitude 43 à Saint-Tropez : 100 chambres, boutiques, restaurant, bar-casino-dancing, terrains de sport (1931-1932). Membre de l'U.A.M. (1933), il appartient au comité de rédaction de *l'Architecture d'Aujourd'hui*. Pour l'Exposition internationale de 1937, il construit le pavillon de l'U.A.M. (avec Frantz-Philippe Lourdain) et le pavillon de la Lumière (avec Mallet-Stevens). Après la Seconde Guerre mondiale, architecte en chef de la reconstruction de la Sarre, il construit l'ambassade de France à Sarrebruck (1950). Après 1950, architecte en chef de la reconstruction de la Moselle, il est l'urbaniste des bassins miniers de Lorraine, et éta[illegible]

[illegible] l'urbanisation d'Alger et de Brousse (Asie Mineure).

Prouvé Jean (1901-1984) : Après l'apprentissage de la ferronnerie à Paris chez Robert puis chez Szabo (1916-1921), il installe son premier atelier à Nancy en 1924 ; il réalise alors de [illegible] des menuiseries métalliques (Pavillon de Nancy à l'Exposition des Arts Decoratifs de Paris, 1925, etc.), des appareils d'éclairage. Il participe au Comité Paris-Nancy, et rencontre Mallet-Stevens, Le Corbusier, Jeanneret et Herbé (1926). Membre fondateur de l'U.A.M. (1930). Après avoir ouvert l'atelier de la rue des Jardiniers à Nancy (1931), il entreprend d'importants travaux de ferronnerie et de serrurerie : pour le Musée des Arts africains et océaniens (Laprade, 1931), pour le siège du gouvernement general d'Alger (Guillaucham, Forestier, 1932), pour l'hopital de Lyon (Garnier,

PROUVÉ JEAN (1901-1984) Après l'apprentissage de la ferronnerie à Paris chez Robert puis chez Szabo (1916-1921), il installe son premier atelier à Nancy en 1924 ; il réalise alors de nombreux meubles, des menuiseries métalliques (Pavillon de Nancy à l'Exposition des Arts Décoratifs de Paris, 1925, etc.), des appareils d'éclairage. Il participe au Comité Paris-Nancy, et rencontre Mallet-Stevens, Le Corbusier, Jeanneret et Herbé (1926). Membre fondateur de l'U.A.M. (1930). Après avoir ouvert l'atelier de la rue des Jardiniers à Nancy (1931), il entreprend d'importants travaux de ferronnerie et de serrurerie : pour le Musée des Arts africains et océaniens (Laprade, 1931), pour le siège du gouvernement général d'Alger (Guillauchain, Forestier, 1932), pour l'hôpital de Lyon (Garnier,

[illegible] Musee du Havre (Lagneau Weill-Dimitrievic), CNIT, UNESCO, Tour Nobel [illegible] collabore alors avec de nombreux architectes : Zehrfuss, Candilis-Josic-Woods, Belmont, Andrault et Parat

ROUX-SPITZ MICHEL (1888-1957) : études d'architecture à l'Ecole des Beaux-Arts de Lyon, sous la direction de Tony Garnier (1906-1912) puis à l'LNSBA (atelier Redon puis Duquesne-Recoura). Primé a de nombreux concours (1909-1920), il remporte le Grand Prix de Rome en 1920 et sejourne à la Villa Médicis (1921-1923). En 1924, il s'etablit à Paris devient rédacteur en chef de *L'Architecte* (1925-1932) et collabore à *Architecture d'Aujourd'hui*. A Lyon, il réalise plusieurs édifices dans les années vingt, dont la chapelle de l'annexe de l'hôpital Saint François d'Assise à Lyon (1923-1924). Il érige le monument aux héros du « Dixmude » (Pierrefeu, Var, 1925) et gagne en 1925 un concours lancé par la Compagnie de Suez pour l'édification d'un monument à la Défense sur le djebel Mariam. Il participe à l'Exposition de 1925, aux Salons annuels de la Société des Artistes Decorateurs (1927-1930), construit plusieurs immeubles d'habitation a Paris : 14 rue Guynemer (1925-1926), 69 quai [illegible]

[illegible] atelier de Pascal en 189[illegible] des arts decoratifs fondant [illegible] 1899 avec la villa Majorelle à Nancy [illegible] regionaliste et reminiscences [illegible] l'Art nouveau, puis le theatre de [illegible] tion de 1900, en collaboration avec [illegible] Roche. Associe a Charles Saiz[illegible] de 1900, il construit a [illegible] et Leubas [illegible] oriente principalement [illegible] d'« habitations hygieniques [illegible] meubles de rapport [illegible] immeubles des rues de [illegible] de la Cite « L'Argentine [illegible] Severo (1905), du bd. de [illegible] Chine (1909), la Boetie [illegible] guerre l'association avec [illegible] seur les cinemas Gaumont [illegible]

SAUVAGE **Henri** [illegible]

1933). Avec Beaudouin et Lods, il construit l'aéroclub de Pau (1935), la Maison PLM (1935), la Maison du Peuple de Clichy (1939). Met au point avec Pierre Jeanneret les « maisons à portique » (1938). Pendant la guerre, il s'engage dans la Résistance. À la Libération, il construit 800 pavillons démontables, pour les sinistrés de Lorraine (1944). Après le transfert de ses ateliers à Maxeville (1949), il réalise plusieurs types de maisons industrialisées (1949), dont 25 maisons à Meudon (avec André Sive, 1949), des écoles préfabriquées, l'Institut de Recherche de la Sidérurgie à Saint-Germain-en-Laye (avec Coulon, 1951), la façade du Palais des Expositions de Lille (Herbé-Gauthier, 1951), façade-rideau de l'immeuble de la Fédération Nationale du Bâtiment (Lopez, Gravereau, 1948-1950) etc.. Quitte en 1954 les Ateliers de Maxéville (rachetés par l'Aluminium Français), et dirige ensuite le département architecture de la Compagnie Industrielle de Matériel de Transport (CIMT, 1954-1966). Il enseigne au CNAM (1957-1969), et participe, comme ingénieur-conseil, à de nombreuses réalisations : Musée du Havre (Lagneau-Weill-Dimitrievic), CNIT, UNESCO, Tour Nobel... Il collabore alors avec de nombreux architectes : Zehrfuss, Candilis-Josic-Woods, Belmont, Andrault et Parat.

Roux-Spitz Michel (1888-1957) : études d'architecture à l'École des Beaux-Arts de Lyon, sous la direction de Tony Garnier (1906-1912) puis à l'ENSBA (atelier Redon puis Duquesne-Recoura). Primé à de nombreux concours (1909-1920), il remporte le Grand Prix de Rome en 1920 et séjourne à la Villa Médicis (1921-1923). En 1924, il s'établit à Paris, devient rédacteur en chef de *L'Architecte* (1925-1932) et collabore à *Architecture d'Aujourd'hui*. À Lyon, il réalise plusieurs édifices dans les années vingt, dont la chapelle de l'annexe de l'hôpital Saint François d'Assise à Lyon (1923-1924). Il érige le monument aux héros du « Dixmude » (Pierrefeu, Var, 1925) et gagne

d'Orsay (1928-1932), 115 av
Cie de Suez, 1929-1931), l
(1930-1931) édifie l'immeub
Perzel, 3 rue de la Cité Un
Gagne le concours lancé po
sera construit bd des Italie
reçoit la commande de la sa
Rousse (Lyon, 1924-1929), d
rieure de céramique (Sèvres
chef de la Bibliothèque Nati
les travaux d'aménagement (
du Cabinet des Estampes (19
l'annexe à Versailles (1re tr
tranche 1953). Il remporte
lancé en 1933 par l'OTUA p
tions, construit le Central des
nin-Poncet, 1934-1938), le
taux à Paris (rue d'Alleray, 19
tecte en chef du ministère d
après la guerre chargé de no
ment en Loire-Atlantique, à
lubre n°16). Durant toute sa
de nombreux travaux d'arch
décoration.

Sauvage Henri
l'atelier de Pascal en 1895,
des arts décoratifs, fondant
papiers peints, et entame s
1899 avec la villa Majorelle
régionaliste et réminiscences
l'Art nouveau, puis le théâtre
tion de 1900, en collaboratio
Roche. Associé à Charles Sar
de 1900, il construit à Biarrit
et Leubas (1907), aux acc
oriente principalement son
d'« habitations hygiéniques
meubles de rapport ; il
immeubles des rues de Trétai

sur Louis

Marcel [illegible] Compagnie des Arts Français (rue Vavin, [illegible] boulevards Montparnasse et Raspail [illegible]) hôtels particuliers (rue Cassini, 1906) [illegible] eraie à Bruxelles (1911). Marque par l'exposition des Deutsche Werkstatte au Salon d'Automne de 1910 et par sa visite aux Wiener Werkstätte, il [illegible] en compagnie de décorateurs comme Jeaulmes et de peintres comme Mare ou Roger de la Fresnaye, « L'Atelier français » voué à la promotion d'un style moderne reconnaissant la nature comme source d'inspiration mais renouant avec une tradition classique d'ordre, de clarté et d'harmonie. Après guerre, il relance l'Atelier avec le peintre Mare sous le nom de « Compagnie des Arts Français » et sa production s'oriente définitivement vers un classicisme moderne teinté d'Art Déco où les façades austères contrastent avec le luxe des intérieurs. L'œuvre réalisée au sein de la Compagnie comprend des modèles d'objets divers (près de 2000), de nombreux aménagements intérieurs (magasins, villas, hôtels, cabines des paquebots *Paris* en 1921 et *Ile de France* en 1925) et des constructions (cité ouvrière de Lens-Méricourt, 1922, Country-Club de Saint-Cloud, 1923, villas de Fontenay-aux-Roses, 1922 d'Yves Mirande, 1922-1930, et de Jane Renouardt, 1924-1925 à Saint-Cloud. Après la dissolution de la Compagnie, en 1928, il réalise

[illegible] carrière pour les [illegible] ments aux morts écoles primaires, [illegible] sanatoriums, maisons d'étudiants et [illegible] dans lequel il s'illustre, en utilisant le [illegible] l'architecture religieuse. Il édifie [illegible] d'églises, dont celle d'Élisabethville (1928), l'église du Saint-Esprit (avenue Daumesnil, Paris 1926-1928), la cathédrale de Casablanca (1932/1959), ainsi que l'Abbaye de Fleury à Saint-Benoît-sur-Loire (1955-1967). Conçoit des pavillons pour différentes expositions notamment le pavillon des architectes (Exposition des arts décoratifs, Paris 1925) et le pavillon pontifical (Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne, Paris 1937). Professeur (1925-1942) à l'École nationale supérieure des beaux-arts dont il devient directeur en 1942, directeur de l'école des arts décoratifs (1942-1944), architecte en chef de la Banque de France (1940-1955), architecte conseil de la Radio-télévision française (à partir de 1954), il participe également à la restauration d'édifices historiques : hôtels de Rohan et de Soubise (1933). Nommé architecte en chef de divers monuments, responsable de la protection des sites du VII[e] arrondissement. Chargé en 1956 de l'aménagement de l'îlot insalubre n°16 (Paris, IV[e] arrondissement) : restaure

Ses objectifs sont

de promouvoir les œuvres d'artistes [illegible] et [illegible] d'esprit [illegible] de recherche [illegible] des arts et participant [illegible] des cultures du moment

de défendre l'utilisation de matériaux nouveaux et de se rapprocher du monde industriel

de présenter les réalisations au moyen d'une exposition internationale annuelle à Paris

Elle compte parmi ses membres :

des architectes : Pierre Barbe, Pierre Chareau, Eileen Gray, Gabriel Guévrékian, André Hermant, Pierre Jeanneret, Le Corbusier, Marcel Lods, André Lurçat, Rob. Mallet-Stevens, Jean-Charles Moreux, Paul Nelson, Georges-Henri Pingusson, puis de nombreux représentants de la jeune génération à partir de 1945 (notamment Emile Aillaud, Roger Aujame, Jean Bossu, André Bruyère, Georges Candilis, Jean Chemineau, Michel Ecochard, Bruno Elkouken, Paul Herbé, Pierre Lefèvre, Hervé de Looze, Edouard Menkès, Louis Miquel, Marcel Roux, André Sive, Pierre Vago, André Wogenscky, Bernard Zehrfuss) ,

- des ingenieurs-constructeurs : Wladimir Bodiansky, Eugène Beaudouin, Robert Le Ricolais, Jean Prouvé ;
- des affichistes : Jean Carlu, Cassandre, Paul Colin ;
- des bijoutiers-joailliers : Jean Fouquet
  Raymond Templier ;
- des décorateurs-architectes d'intérieur
  Maurice Barret, Jean Burkhalter, Marcel Gascoin, René Herbst, Charlotte Perriand, Louis Sognot et Charlotte Alix ;
- des maîtres-verriers : Louis Barillet, Jacques Le Chevallier ;
- des meubliers Francis Jourdain ;

[illegible] Jean Puiforcat

[illegible] Delaunay (peu de temps) Allo

[illegible] Leon Leopold Savage,

[illegible] Pierre Legrain

[illegible] Juliette Henry

[illegible] Boothy Josef Csaky, [illegible] et Joel Martel Gustave Miklos

[illegible] et quelques membres étranger

Natalia [illegible] W. M. Dudok, Alfred Gelber, [illegible] Alberto Sartoris

Expositions

Salon de l'U.A.M. : juin-juillet 1930 Pavillon de Marsan

II Salon de l'U.A.M. 1931, galerie Georges Petit

III Salon de l'U.A.M. 1932 Pavillon de Marsan

IVe Salon de l'U.A.M. : mai-juin 1933 galerie de la Renaissance

1934 : Salon d'automne

1936 : Salon d'automne

1936 : « L'habitation d'aujourd'hui » au salon des Arts menagers

Participations de membres de l'U.A.M. à des manifestations contemporaines

1934 : ameublement d'un paquebot avec l'Outo (Office technique pour l'utilisation de l'acier).

1935 : réalisations au Salon de la Lumière organisé par la Compagnie parisienne de distribution de l'électricité, Paris.

1935 : Exposition du Centenaire de la Belgique

1937 . Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne, Paris
(où l'U.A.M. réalise entre autres son pavillon)

Décembre 1949-février 1950 : 1re exposition « Formes utiles » au musée des Arts décoratifs

À partir de 1951, les seules expositions du mouvement sont celles, thématiques, de sa section « Formes utiles », au sein du Salon annuel des arts ménagers (créé en 1923)

En 1957, « Formes utiles » devient une association indépendante de l'U.A.M

Manifestes :

« Pour l'Art Moderne, cadre de la vie contemporaine » 1934.

« Manifeste 1949 »

BIBLIOGRAPHIE

Liste des abréviations

AAA Archives d'architecture moderne

[illegible]

[illegible]

[illegible]

II. OUVRAGES SUR L'ARCHITECTURE DES XIXe ET XXe SIÈCLES EN FRANCE

Études historiques

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Monographies d'architecte

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Jardin d'Hiver

[illegible] et COLLECTIF [illegible] - Documents [illegible]

[illegible] Paris, Ed. A. Pedone, 1992, 629 p.

Henry-Jacques Le Même

[illegible] et SADDY Pierre *Henry Jacques Le Même*, *Mecene*, Liege, [illegible] Mardaga, 1988, 241 p.

André Lurçat

[illegible] Vincent *Direction [illegible]* [illegible] Secretaires du Patrimoine [illegible] Ministere de la [illegible] Secretariat General, 1991, 20 p.

[illegible] Jean-Louis, *Architecture [illegible] moderne* Bruxelles, Liege, Mardaga, [illegible]

[illegible] Pierre et Robert *[illegible]* [illegible]

Robert Mallet-Stevens

[illegible] Christian Mallet-Stevens, [illegible] d'architecture internationale [illegible] Musee de Paris, [illegible]

[illegible] HUNSHAMMER Yvonne DESHOULIERES [illegible]

[illegible] FANNEAU Hubert et al., *Rob* [illegible] Bruxelles, AAM, 1980, 400 p.

MALLET-STEVENS Rob., *Une cit* [illegible] préface de F. Jourdain, Paris, [illegible]

[illegible] JONCHON Jean-François (dir.) [illegible] *tre mobilier, décoration*, ouvrage [illegible] sition présentée à la mairie du [illegible] D.A.A.V.P./Philippe Sers/Vilo, [illegible]

VAGO Pierre, *Mallet-Stevens*, [illegible] Librairie [illegible]

Henri Sauvage

COLL., *Henri Sauvage* 1873-1932, catalogue d'exposition, Bruxelles/Paris, A.A.M./S.A.D.G., 1978, 257 p.

LOYER François et GUIEU Hélène, *Henri Sauvage. Les immeubles à gradins*, coll. Archives, Liège, IFA/Mardaga, 1981, 159 p.

MINNAERT Jean-Baptiste, « Henri Sauvage, architecte (1873-1932) », thèse de doctorat, Université de Paris IV, novembre 1993, 2 vol. texte 613 p. + 3 vol. catalogue raisonné et ill.

MINNAERT Jean-Baptiste

Exposition Henri Sauvage (1873-1932). Projets et architecture à Paris », *Colonnes*, n° 6, septembre 1994, Paris, IFA/Archives d'architecture du XX^e^ siècle, 1994, 20 p.

The architectural drawings of Henri Sauvage: The works of an architect-decorator in the collections of the Institut français d'architecture and the Archives de Paris, t. I « Non architectural drawings and architectural works 1905-1931 » ; t. II « Architectural works 1905-1931 », New York, Garland Publishing Inc., 1994, 387 p.

Louis Sue

DAY Susan

Louis Sue, architecte des années folles, associé d'André Mare, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition présentée à l'I.F.A. (octobre 1986-janvier 1987), Liège, I.F.A./Mardaga, 1986, 88 p.

- *Louis Sue, architectures*, Bruxelles/Liège, Mardaga, 1986, 208 p.

Paul Tournon

COLL., *Paul Tournon architecte 1881-1964*, s.l., Dominique Vincent, 1976, 257 p.

U.A.M.

BARRÉ-DESPOND Arlette, *U.A.M.*, Paris, éd. du Regard/VIA, 1986, 600 p.

GUIEU Hélène et LOYER François, *Les [illegible]*, Paris, Norma, 1991, 95 p.

PINNEREAU Claude et VIET-DEPAULE Nathalie, « [illegible] des maires de banlieue », in FOURCAUT A. [illegible], 1992, p. 182-196.

PR. VOST-MARCILHACY Pauline, *[illegible] mécènes*, Paris, Flammarion, 1995, 382 p.

Monographies d'édifice

UNZIVINO Ciro Luigi et GODOLI Ezio, *Giuseppe [illegible] Palazzo della Società delle Nazioni [illegible]*, Florence, Modulo Editrice, 1979, [illegible] p.

BAUCHET Bernard et VILLAY Marc, *Pierre Chareau, la [illegible] le verre*, Tokyo, G.A., 1988.

BENOIST Jacques, *Le Sacré-Cœur de Montmartre [illegible]*, coll. Patrimoine, Paris, Les Editions [illegible], 750 p.; t. II 450 p.

BENOIST Jacques (dir.), *Le Sacré-Cœur de Montmartre national*, catalogue de l'exposition présentée dans la basilique de Montmartre (22 [illegible]), Paris, D.A.A.V.P., 1995, 261 p.

BRIOLLE Cécile, LUZIBET Agnès et MONNIER [illegible], Nouilles, Marseille, Parenthèses, [illegible] p.

BURIS Charles de, *La tour de 300 m[illegible]*, Architecture, Lausanne, A. Delcourt, [illegible].

CARACALLA Jean-Paul, *Le roman du Printemps*, [illegible].

...l'image, coll. Beaux Livres, l'...

...LAUSEN Meredith L. ...
...33 p.

COHEN Jean-Louis ...
...l'exposition, Genève, l'...

COLLY Catherin...
Œuvres d'architectes, Nancy, Presses Universita...
Nancy/Archives Modernes de l'Architecture Lorraine, 19...
45 p.

COLL., 1913, *le théâtre des Champs-Élysées*, catalogue d'exposition (27 octobre 1987-24 janvier 1988), Dossier du musée d'Orsay n° 15, Paris, R.M.N., 19...

DELHUMEAU Gwenaël, « La maison en ciment armé de François Hennebique à Bourg la Reine », *Histoire de l'art, Bulletin ... national d'histoire de l'art*, Paris, mai 199...

DESCOUTURE III Frédéric, *La maison Bergeret*, coll. ... villas, édifices, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1991, 96 p.

EIFFEL Gustave, *La tour de 300 mètres*, Paris, Soc. des Imprimeries Lemercier, 1900, 2 vol.

ELEB Monique, *L'apprentissage du chez soi. Le Groupe des Maisons Ouvrières, Paris, avenue Daumesnil, 1908*, Marseille, Parenthèses, 1994, 128 p.

FAZE-CHARVOLIN Marie-Reine, *La villa Lumière, rue du premier ... Lyon*, coll. Itinéraires du Patrimoine, n° 93, ministère de la Culture, Inventaire Général, 1995, 20 p.

FENGER Jean, *Orsay. De la gare au musée. Histoire d'un grand projet*, Paris, Electa/Moniteur, 1986, 208 p.

GOURNAY Isabelle, *Le nouveau Trocadéro*, coll. Archives I.F.A., Liège, Mardaga, 1985, 240 p.

GRESLERI Giuliano, *L'Esprit nouveau Parigi-Bologna. Costruzione e ricostruzione di un prototipo dell'architettura moderna*, Milan, Electa editrice, 1979, 189 p.

LEMOINE Bertrand, *La tour de Monsieur Eiffel*, coll. Découverte, Paris, Gallimard, 1989, 144 p.

OECHSLIN Werner (dir.), *Le Corbusier und Pierre Jeanneret. Das Wettbewerbprojekt für den Völkerbundpalast in Genf 1927 = la recherche d'une identité architecturale*, Zurich, GTA, Amann, 1988, 160 p.

« Perret : 25 bis rue Franklin », *Rassegna*, Milan, n° spécial, a VIII, 28/4, décembre 1986, p. 5-88.

PLUM Gilles, *Le Grand Palais. L'aventure du Palais des Beaux-Arts*, Paris, R.M.N., 1993, 140 p.

RIVE Philippe (dir.), *La Sorbonne et sa reconstruction*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition présentée à la chapelle de la Sorbonne (printemps 1987), Lyon, La Manufacture/D.A.A.V.P., 1987, 236 p.

SBRIGLIO Jacques, *Immeuble 24 N.C. et appartement Le Corbusier*, Paris, Fondation Le Corbusier/Bâle, Birkhäuser, 1996, 113 p.

SBRIGLIO Jacques, *Les Villas La Roche-Jeanneret*, Paris, Fonda-

Programmes

Programmes publics

Equipements de communication et de transport

« Les aéroports », *Culture technique*, Neuilly-sur-Seine, n° spécial, 1993.

« L'automobile. Coups de volant », *Monuments Historiques*, Paris, n° 134, août-septembre 1984, p. 1-96.

BOWIE Karen (dir.), *Les grandes gares parisiennes du XIX^e siècle*, Paris, D.A.A.V.P., 1987, 208 p.

BRUNHAMMER Yvonne et GRANET Amélie, *Les salons de l'automobile et de l'aviation 1900-1960. Du ... Granet*, Paris, Norma/I.F.A., 1993, 192 p.

COLL., *Le temps des gares*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition du C.C.I. (13 décembre 1978-9 avril 1979), Paris, Centre Georges Pompidou, 1978, 159 p.

MARREY Bernard
- *Les ponts modernes, 18^e-19^e siècles*, Paris, Picard, 1990, 320 p.
- *Les ponts modernes, 20^e siècle*, Paris, Picard, 1995, 280 p.

MILLET Bernard (dir.), *Le pont transbordeur et la ... niste*, catalogue d'exposition (novembre 1991-février 1992), Marseille, R.M.N., 1991, 128 p.

« Postes », *Monuments Historiques*, Paris, n° 184, novembre-décembre 1992, p. 4-114.

PRADE Marcel, *Ponts et viaducs au XIX^e siècle. Techniques nouvelles et grandes réalisations*, coll. Art et Patrimoine, Poitiers, Librairie ancienne Brissaud, 1988, 408 p.

RAGON Michel, *L'architecture des gares, naissance, apogée, déclin des gares de chemin de fer*, Paris, Denoël, 1984, 112 p.

SCELLES Christiane, *Gares. Ateliers du voyage 184... ...* Patrimoine vivant-Notre histoire, Paris, Rempart/Desclée de Brouwer, 1993, 143 p.

Équipements culturels

COLL., *L'art sacré en France au XX^e siècle*, Boulogne, éd. de l'Abbaron/Sté Historique et artistique de Boulogne-Billancourt, 1992, 288 p.

JARASSE Dominique, *L'âge d'or des synagogues*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition du musée d'Orsay (février-mai 1991), Paris, Herscher, 1991, 173 p.

MERCIER Georges, *L'architecture religieuse contemporaine en France*, Tours, Mame, 1968, 235 p.

GLORGEL Chantal (dir.), *La jeunesse des m[illegible] France au XIXe siècle*, catalogue de l'exposition du musée d'Orsay (février-mai 1993), Paris, R.M.N., 1994, 403 p.

LOUPIAC Claude, « L'Architecture théâtrale en France à la Belle Époque et le cas du Théâtre des Champs Élysées », thèse de doctorat, Université de Paris I, 1992, 3 vol. 833 p. + 2 vol. ill.

PAULY Daniele, *La rénovation scénique en France. Théâtre années 20*, Paris, Norma/I.F.A., 1995, 247 p.

POULAIN Martine (dir.), *Histoire des bibliothèques françaises*, t. IV « Les bibliothèques au XXe siècle : 1914-1990 », Paris, Promodis/Cercle de la Librairie, 1992, 794 p.

SCASCIGHINI Mario, *La maison du peuple, le temps d'un édifice de classe*, coll. Hommes, techniques, environnement, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 1990, 243 p.

VARY Dominique (dir.), *Histoire des bibliothèques françaises*, t. III « Les bibliothèques de la Révolution et du XIXe siècle 1789-1914 », Paris, Promodis/Cercle de la Librairie, 1992, 794 p.

Équipements sanitaires et sportifs

« L'architecture des hôpitaux », *Monuments Historiques*, Paris, n° 114, avril-mai 1981, p. 1-80.

ARTRU Philippe, BELLAN Gilles et RIVIERE Rémi, *Deux siècles d'architecture sportive à Paris, piscines, gymnases ...*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition présentée à la mairie du XXe (26 janvier-19 février 1984) et à la mairie du XVIIe (25 février-25 mars 1984), Paris, D.A.A.V.P., 1984, 81 p.

LEBAS Antoine et HAMON Françoise, *« Architectures du sport 1870-1940, Val-de-Marne, Hauts-de-Seine »*, Cahiers de l'Inventaire n° 23, C.N.M.H.S./Connivences, Paris, 1991, 127 p.

SAINTE-FARE GARNOT Nicolas et MARCHAND Pierre, *L'architecture hospitalière au XIXe siècle, l'exemple parisien*, catalogue d'exposition (18 octobre 1988-22 janvier 1989), Dossier du musée d'Orsay n° 27, Paris, R.M.N., 1988, 88 p.

Expositions internationales

AIMONE Linda et OLMO Carlo, *Les expositions universelles 1851-1900* (trad. P. Olivier), coll. Histoire et société Modernités, Paris, Belin, 1993, 317 p. (ed. orig. italienne 1990).

BOUIN Philippe et CHANUT Christian-Philippe, *Histoire française des foires et des expositions universelles*, Paris, Baudouin, 1980, 223 p.

ARENT Veronique (dir.), [illegible]
[illegible] tion (jusqu'en septembre [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
1983), Paris, R.M.N., 192 p.

Programmes d'habitation

[illegible] Remy et [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
moderne, Paris 1800-1914, S.l., Hazan/A.A.M., 1995, 533 p.
[illegible]
[illegible] Découverte, 1989, 370 p.

[illegible], Jean-Pierre, *La cité industrielle et ses urbanités. La distinction des espaces. Le Creusot 1870-1930*, coll. Architecture + Recherches, Bruxelles/Liege, Mardaga, 1986, 390 p.

[illegible]
[illegible] en France : sources documentaires et bibliographie (1800-1960), Paris, E.N.S.B.A./C.E.R.A., 1979, 236 p.
[illegible]eux, histoire des commodités, Paris, La Découverte, 1985, [illegible] p.
[illegible]étaires et locataires, les origines du logement social en France 1850-1914, Paris, Quintette, 1987, 352 p.

GUERRAND Roger-Henri et QUILLIOT Roger, *Cent ans d'habitat social, une utopie réaliste*, Paris, Albin Michel, 1989, [illegible] p.

GUINCHAT Pierre, CHAULET Marie-Paule et GAILLARDOT Lisette, *Il était une fois l'habitat : chronique du logement social en France*, Paris, Moniteur, 1981, 232 p.

HIRSCH Anita, « Le logement », in SAUVY Alfred et HIRSCH Anita (dir.), *Histoire économique de la France entre les deux guerres*, t. II, Paris, Economica, 1984, p. 262-294 (éd. orig. 1965-1970).

IMBERT Dorothée, *The modernist garden in France*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1993, 268 p.

« L'immeuble », *Les cahiers de la recherche architecturale*, Marseille, n° 22, Parentheses, 1er trimestre 1988, 96 p.

LESCURE Michel
Les banques, l'Etat et le marché immobilier en France à l'époque contemporaine 1820-1940, Paris, E.H.E.S.S., 1982, 622 p.
Histoire d'une filière : immobilier et bâtiment en France (1820-1940), coll. Profil et Société, Paris, Hatier, 1983, 80 p.

LUCAN Jacques (dir.), *Eau et gaz à tous les étages, Paris 100 ans de logement*, catalogue d'exposition (29 septembre 1992-31 janvier 1993), Paris, Pavillon de l'Arsenal/Picard, 1992, 279 p.

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

Approches topographiques

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] Pascal DE FOURMANTELLE Aude et JACOLIN O. [illegible]

[illegible] Provence Alpes Côte d'Azur

[illegible]

[illegible]

[illegible] Alpes

[illegible] Daniel, *Les immeubles d'aujourd'hui* [illegible] 1923-1939, Saint-Étienne [illegible] Centre d'études foréziennes [illegible]

[illegible] *Villeurbanne, naissance et métamorphose d'une banlieue, processus et formes d'urbanisation* [illegible] Presses Universitaires de Lyon, 1978, 287 p.

[illegible] Anne-Sophie et BERTIN Domini[illegible] [illegible] Grenoble, Arthaud, 1986, 256 p.

[illegible] René (dir.) *Lyon Europe, 160 ans d'architecture moderne*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition présentée à [illegible] Liège, Mardaga, 1988, 254 p.

MARRLY Bernard (dir.), *Rhône-Alpes*, coll. Les guides du XX siècle, Paris, L'Equerre, 1982, 440 p.

MEURET Bernard, *Le socialisme municipal. Villeurbanne 1881-1982*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1982, 303 p.

[illegible] de l'exposition présentée à Brignoles (septembre 199[illegible] [illegible] Nîmes, A.D.A.C., 1992, 70 p.

DANIEL Lucie et MOGNETTI Élisabeth (dir.) *Marseille [illegible] et triomphes*, ouvrage publié à l'occasion [illegible] présentée à Marseille (novembre 1991-[illegible] Musée de RSN, 1991, 441 p.

[illegible] Alpes

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Index des institutions

Société nationale des beaux-arts : 22, 24

Société nationale des beaux-arts (S.N.B.A.) : 22, 24, 37, 149, 151, 152, 153, 159, 160, 196, 216, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 255

Société nationale supérieure des arts décoratifs (E.N.S.A.D.) : 249, 250

Société spéciale d'architecture : 152, 186, 228, 248, 250, 252

Société spéciale des travaux publics : 178

Société nationale du bâtiment et des travaux publics : 178

Spéculation Rothschild : 56, 125, 127, 128

Spéculation Singer-Polignac : 128

Grand prix de Rome : 21, 23, 145, 152, 172, 178, 180, 190, 213, 243, 245, 251, 253, 254, 255

Syndicat des maisons ouvrières (S.M.O.) : 124, 125, 126

Institut d'urbanisme de Paris : 145

Ministère de la reconstruction : 249

Société [illegible] : 24

Société [illegible] : 24

Société [illegible] : 24

Société [illegible] : 24

Société [illegible] : 24

Société [illegible] : 24

Société [illegible] : 24

Société nationale des [illegible] : 24

Société philanthropique : 12

United Nations [illegible] Organization : 255

Union amicale des [illegible] : 22

Union centrale des [illegible] : 22, 252

Union des [illegible] : 193, 196, 253, 254, [illegible]

Union syndicale [illegible]

Ville de Paris : 64, 122, 123, 124, 125

Werkbund : 163, 229, 232, [illegible]

Index des noms de personnes

Abréviations et listes

[illegible]

[illegible] (1902-1984), arch. : 256

Albenque Georges (1877-1963), arch. : 127, 220

Albrizio Edmond (1847-1906), arch. : 77

Alby Amedee (1862-1942), img. : 71, 83

Alby Dufrat Cyprien (1876-1933) et Jean, arch. : 175, 203

Alix Charlotte, déc. : 256

Allar Gaudensi (1841-1904), arch. : 255

Amette Léon (1850-1920), cardinal : 85

Amoros colonel : 77

Andaud, arch. : 84

Andrau Michel (né en 1926, et Pasal Pierre (né en 1928), arch. : 254

André Emile (1871-1933), arch. : 45, 49, 93, 94, 112, 113, 120

André Jules-Louis (1819-1890), arch. : 68

Anik Demil, danseuse : 243

Arbus André (1903-1969), déc. : 225

Arvidson André (1870-1935), arch. : 119

Armand Alfred (1805-1888), arch. : 101

Arnal Léon-Eugène (1880-1963), arch. : 201

Arnaud Edouard (1864-1943), arch. : 27

Arnodin Ferdinand (1845-1924), ing. : 83, 234

Arp Hans Jean (1886-1966), p. & sc. : 228

Assemblée nationale : 251

Astruc [illegible] (1880-?), arch. : 126

Astruc Gabriel (1864-1938), impresario : 75

Astruc Jules (1862-1935 ou 1936), arch. : 85

Aubert André (1905-1987), arch. : 236

Aubert Marcel (1884-1962), historien d'art : 190

Auberty Joseph, arch. : 73, 242

Aublet Louis (1901-1980), arch. : 238

Auburtin Emile (1838-1899), arch. : 77

Auburtin Jacques-Marcel (1872-1926), arch. : 66, 114

Audran [illegible]

Audsley [illegible]

Augé [illegible]

Auguste [illegible] (1852-1934), arch. : 59

Aulagnier Théodore (1908-1984), arch. : 225, 256

Auric Georges (1899-1983), compositeur : 229

Autant Lucien (1880-1970), arch. : 79, 81, 87, 234

Autran Joseph (1874-1943), arch. : 188, 220

Baltard Victor (1805-1874), arch. : 21, 31, 34, 37, 38, 41, 52, 55, 61, 62, 66, 67, 73, 77, 86, 87, 103, 137, 114, 119, 242, 248

Baudin J.P. Edouard (1864-?), arch. : 46

Bayer Herbert (1900-1985), graphiste : 232

Bazaine Jean (né en 1904), p. : 193

Bazin Germain (né en 1901), historien d'art : 15

Bazin Léon (1900-1976), arch. : 197, 235

Beaudouin Eugène (1898-1983), arch. : 156, 159, 172, 174, 179, 180, 184, 203, 221, 235, 254, 256

Beatge Robert, arch. : 164

Beaumann Lucien (1880-1968), arch. : 79, 81, 87, 234

Behrens Peter (1868-1940), arch. : 232, 249

Bel Paul Dom (1876-1944), arch. : 180, 190

Belmont, arch. : 254

Benoit-Levy Georges (1880-1971), écr. : 40

Benouville Leon (1860-1903), arch. : 44

Bentham Jeremy (1748-1832), philosophe et amateur d'architecture : 63

Bentz Lucien (1866-?), arch. : 50

Béothy Etienne (1897-1961), sc. : 236

Berlage Hendrik Petrus (1856-1934), arch. : 61

Bernier Louis (1845-1914), arch. : 255

Berry André (1869-1960), arch. : 220

Berthelot arch. : 90

Bertrand Pierre-André (né en 1894), p. : 206

Besnard Léon (1879-1954), arch. : 126, 218, 219, 220

Bétourné [illegible]

Beudin [illegible]

Beyer [illegible]

Bigot [illegible]

Bing [illegible]

Blanc [illegible]

Blanchard [illegible]

Blanchet [illegible]

Blanchon [illegible]

Blanqui [illegible]

Blondel [illegible]

Blondel Jacques-François [illegible], arch. : 123

Blondel Maurice [illegible], arch. : 163, 179, 200

Blondel Paul [illegible]

Blondel Robert [illegible]

Blondel Wladimir [illegible]

Boccador Louis Auguste, arch. : 27

Boileau Louis-Auguste, arch. : 96

Boileau Louis-Auguste [illegible], arch. : 10, 29, 237

Boileau Michel [illegible]

Bonna, ing. : 27

Bonnard Pierre [illegible]

Bonnet Marcel [illegible]

Bonnier Louis [illegible], arch. : 38, 39, 40, 41, [illegible]

Bonnier Jules [illegible]

Bonnier des Essarts [illegible]

Bosset Auguste [illegible], arch. : 26

Bossan [illegible]

Bossan Eugène [illegible]

Bossan Paul [illegible]

Bossan Louis [illegible]

Bossan [illegible], arch. : 114

[illegible]

[illegible], arch. : 81, 84, 85, 9[illegible]

Boutterin Jacques [illegible], arch. : 230

Bouvard Joseph Antoine, arch. : 25, 26, 63

Bouvard Roger [illegible]-1961), arch. : [illegible]

Alexandre (1859-1910)

LIND Sven Ivar, arch
Jacques (189
193 206, 208

[illegible]
[illegible] 104
[illegible] Cécile de (1875-1963), arch. : 263
[illegible] Marie-Thérèse, arch. : 263
[illegible] Auguste (1827-1847), h. p. : 233
[illegible] 221
[illegible] Ernest (1828-1913), arch. : 62
[illegible] Jean-Charles (1883-1956), arch. : 62, 164, 166, 206, 226, 253, 256
Morizet André (1876-1942), h. pol. : 48, 177, 182
Morris William (1834-1896), arch., déc. : 40
Motherwell Robert (1915-1991), p. : 243
Motte, ind. : 88
Mucha Alphonse (1860-1939), p. : 98
Muller Emile (1823-1889) et Louis (actif en 1897-1904), cér., : 32, 118
Muller Marie-Melà (1886-1967), p. : 206
Muthesius Hermann (1861-1927), arch. : 182
Nachon Fernand, arch. : 105
Nalbian Léon (1877-1937), arch. : 234
Nanquette Florent (1884-1955), arch. : 182, 220
Narioux André (1867-1934), arch. : 93
Narioux Félix (1836-1891), arch. : 35, 64
Navarre Raymond, arch. : 86
Navier Henri (1785-1836), ing. : 25
Nelson Paul (1895-1979), arch. : 159, 162, 174, 186, 253, 256
Nénot Paul (1853-1934), arch. : 67
Néret Armand, arch. : 235
Neutra Richard (1892-1970), arch. : 165
Nermans Edouard-Jean (1859-1928), arch. : 44, 74, 101, 102, 104, 250
Nermans Edouard (1904-1984) et Jean (1897-?), arch. : 178, 182, 250, 251
Nitzschke Oskar (1900-1991), arch. : 159, 163, 175, 199
Noailles Charles de (1891-1981), col., et Marie-Laure de (1900-1970), p. : 208, 228, 241, 246, 247, 250
Nouguier Emile (1840-c. 1900), ing. : 26, 71
Novarina Maurice (né en 1907), arch. : 192
[illegible] 220
[illegible] (1854-1926), arch. : 52
[illegible] Paul (1854-1934), arch. : 52
[illegible]
Pérat Auguste (1836-1941), arch. : (1876-1952), arch. : 33, 38, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 60, 100, 106, 111, 120, 124, 128, 132, 142, 152, 156, 157, 159, 164, 167, 168, 169, 172, 174, 191, 194, 206, 230, 233, 236, 241, 244, 249, 252
Perriand Charlotte (née en 1903), déc. : 161, 164, 166, 226, 234, 249, 252, 256
Petit Pierre (1900-1969), déc. : 226
Petit Théo, arch. : 77 ; 108, 111
Peyron Mme, m. ouv. : 162
Philippot Jean (1901-1983), arch. : 201
Picard Alfred, [illegible] 27
Picasso Pablo (1881-1973), p. : 237
Picot Georges (1838-1909), magistrat : 123, 125
Pineau Louis-Georges (1898-1987), arch. : 164
Pingusson Georges-Henri (1894-1978), arch. : 153, 156, 159, 172, 174, 190, 193, 200, 201, 208, 236, 239, 253, 256
Pinon, arch. : 238
Pinsard Pierre (1906-1988), arch. : 244
Planat Paul-Amédée (1839-1911), arch. : 34
Ploquin Henry, arch. : 187
Plumet Charles (1861-1928), arch. : 38, 44, 45, 46, 98, 101, 108, 111, 113, 118, 252
Poète Marcel (1866-1950), urb. : 130, 146, 243
Poiret Paul (1879-1944), couturier : 205, 206, 250, 255
Pollet Lucien, arch. : 188
Pontremoli Emmanuel (1865-1956), arch. : 67, 86, 152, 244
Porcher Jean, critique d'art : 156
Poulenc Francis (1899-1963), musicien : 229
Poussin M. F., arch. : 63
Pradelle Georges (1865-?), arch. : 119
Prélan Albert (1898-1979), comédien : 205
Prost Henri (1874-1959), urb. : 145, 146, 152, 253
[illegible] Alphonse (1827-1905), Edmond-James de (1845-1934) et Gustave de (1829-1911), m. ouv. : 56, 125
Rothschild Edouard de (1868-1949), m. ouv. : 251
Rohault Georges (1871-1958), p. : 193
Roulières, arch. : 120
Roulière Marcel-Alexandre (1865-?), sc. : 118
Roussel Jean, arch. : 251
Roussel Ker-Xavier (1867-1944), p. : 76
Rouvière Paul, arch. : 193
Roux Marcel, arch. : 256
Roux-Spitz Michel (1888-1957), arch. : 155, 156, 157, 167, 172, 174, 194, 196, 198, 212, 213, 214, 230, 244, 254
Roy Lucien (1850-1941), arch. : 53
Rubinstein Hélena (1870-1965), esthéticienne : 253
[illegible] Adolphe Auguste (1[illegible]), arch. : 10, 12
[illegible] Joachim (1869-1950), [illegible]
Richier Germaine (1904-1959), [illegible]
Rietveld Gerrit Thomas ([illegible]), arch. : 227
Rigollet, arch. : 253
Rispal Jules-Louis (1871-1909), [illegible]
Rives Gustave (1858-1926), arch. : 2
Robert Emile (1860-1924), ferronnier : 105, 253
Robin Guy (1889-1966), arch. : 175
Roche Pierre (Massinon Fernand dit 1855-1922), sc. : 46, 73, 254
Rochet Justin (1842-1911), arch. : [illegible]
Rodtchenko Alexandre (1891-1956), p. et sc. : 231
Rogniat Louis, arch. : 67
Rohault de Fleury Charles (1801-1853), arch. : 101
Rosenberg Leonce (1879-1947), galeriste : 227
Rothschild Alphonse de (1827-1905), Edmond-James de (1845-1934) et Gustave de (1829-1911), m. ouv. : 56, 125
Rothschild Edouard de (1868-1949), m. ouv. : 251
Rohault Georges (1871-1958), p. : 193
Roulières, arch. : 120
Roulière Marcel-Alexandre (1865-?), sc. : 118
Roussel Jean, arch. : 251
Roussel Ker-Xavier (1867-1944), p. : 76
Rouvière Paul, arch. : 193
Roux Marcel, arch. : 256
Roux-Spitz Michel (1888-1957), arch. : 155, 156, 157, 167, 172, 174, 194, 196, 198, 212, 213, 214, 230, 244, 254
Roy Lucien (1850-1941), arch. : 53
Rubinstein Hélena (1870-1965), esthéticienne : 253

[illegible] 124
[illegible] arch
[illegible]
[illegible] (1858-1910)
[illegible] 1983, arch. : 165, 237
[illegible] (1854-1923), ing. : 25
[illegible] 52, 238, arch. : 40
[illegible] (1941), arch. : 67
[illegible] (1827-1921), [illegible] 201, 225
[illegible] (1865-[illegible], arch. : 119, 121
[illegible] (1[illegible]-1977), arch. : 188
[illegible] (1843-1903), urb. : 134
[illegible] Viollet (Violet Szyfess dit, 1899-1958), arch. : 153, 164, 254, 256
[illegible] Louis (1897-1969), déc. : 226, 256

Vaudoyer Léon (1906-1964), arch. : 99
Vaudoyer Louis (1859-1910), arch. : 90
Vaudremer Sisson, critique d'art : 173
Vauthier Jean-Alexandre (1810-1890), arch. : 86
Vaux A. F. Th. (1847-1907), arch. : 70
Vaux Sydney Gilchrist (1850-1885), ing. : 26
Vionet, entr. : 183, 252
Vilbert Emmanuel de (1878-1947), critique d'art : 156
Villet Casimir, ing. : 78
Villeboeuf Marius (1852-1922), arch. : 81, 104
Vournon Paul (1881-1964), arch. : 174, 189, 190, 192, 255
Vownshend Frank (1887- ?), écr. : 206
Vrainpuigène (1832-1903), arch. : 64
Vrant Gaston (1892-1979), arch. : 220
Vréat Émile (1821-1907), arch. : 20, 24
Vréat Gaston (1847-1929), arch. : 152
Vrevoux Georges (1889- ?), arch. : 202
Vrizet, p. : 104
Vuillaumot Gustave (1866-1940), arch. : 59, 171, 172

Wagon, arch. : 118
Walare Alexandre, arch. : 114
Walter Jean (1883-1959), arch. : 163
Wanner Edmond (1898-1963), [illegible] 163
Weckerlin Louis, arch. : 179
Weill Michel (né en 1914), arch. : 254
Weissenburger Lucien (1860-1929), arch. : 45, 49, 90, 98, 104, [illegible] 12[illegible]
Wils Jan (1891-1972), arch. : 22
Wogenscky André (né en 1916), arch. : 256
Woods Shadrach (1923-1973), arch. : 254
Wood Lucien (1867-1937), arch. : 73, 105
Wybo Georges (1880-1943), arch. : 230
Xceron Angel (1886-1946), p. : 192
Yungen Bernard (1911-1996), arch. : [illegible] 256
Yvos Christian (1889-1970), critique d'art : 156
Zola Émile (1840-1902), écr. : 36, 136

Index des noms de lieu

[illegible] : 114
[illegible] (13) [illegible]
[illegible] : 114
[illegible] (33) : 244
Andelys (27) : 251
Andrésy (78) : 193, 255
Angoulême (16) : 106
Anse (69) : 242
Arras (62) : 81, 148
Asnières (92) : 77, 248
Athènes (Grece) : 165
Aubazine (19) : 242
Audincourt (25) : 191
Auvers-sur-Oise (95) : 112
Auxerre (89) : 99
Bagnères-de-Luchon (31) : 101
Bagneux (92) : 214, 221
Barcelone (Espagne) : 146, 249
Barcelonnette (04) : 114
Bayreuth (Allemagne) : 76
Beaulieu (15) : 242
Beaumont (Belgique) : 242
Beausoleil (06) : 74
Beauvallon (83) : 243, 255
Belfort (90) : 99, 100, 179
Belgrade (Serbie) : 244
Berlin (Allemagne) : 240
Biarritz (64) : 81, 110, 254
Bligny (91) : 80
Blois (41) : 193, 242
Bois-Colombes (92) : 202
Bolbec (76) : 86
Bordeaux (33) : 20, 22, 81, 105, 175, 187, 203, 244
Boston (U.S.A.) : 247
Bouffement (78) : 248
Boulogne-Billancourt (92) : 86, 148, 163, 176, 177, 182, 206, 207, 244, 251, 252
Bourbonne-les-Bains (52) : 242
Bourget Le (93) : 203
Bourg-la-Reine (92) : 27, 28, 247
Boust (51) : 193
[illegible] : 114
[illegible] : 114
[illegible] : 114

[illegible]

Mont-Saint-Michel (50) 132
Montbéliard (25) 248
Montceau-les-Mines (71) 248
Montélimar (26) 248
Montpellier (34) 244
Montreuil (Seine-Saint-Denis) 248
Montreuil-Bellay (49) 248
Montreuil-sur-Mer (62) 242
Morlaix (29) 241
Mulhouse (68) 244
Nancy (54) 244
Nantes (44) 244
Narbonne (11) 244
Nemours (77) 244
Nevers (58) 244
Nice (06) 208
Nîmes (30) 244
Niort (79) 244
Noisy-le-Grand (93) 248
Nyons (26) 244
Oloron-Sainte-Marie (64) 244
Orléans (45) 244
Orly (94) : 84, 203, 211
Orsay (91) : 255
Ottawa (Canada) 146
Outreau (62) 242
Palaiseau-Villebon (91) 248
Palyvestre (83) : 203, 244
Pantin (93) : 248
Paris (75) : 17, 18, 19, 25, 26, 27, 30, 40, 41, 62, 63, 66, 67, 68, 70, 74, 78, 81, 85, 88, 93, 94, 95, 98, 101, 107, 113, 120, 123, 124, 129, 130, 132, 142, 143, 145, 146, 147, 155, 165, 175, 182, 186, 187, 188, 189, 192, 194, 195, 196, 199, 202, 204, 206, 212, 214, 216, 217, 220, 227, 228, 229, 230, 234, 237, 238, 241, 244, 245, 246, 249 ; 250, 251, 252, 253, 254

Paris (par rue)
- Abbé-de-l'Epée rue de l' : 118
- Abbesses Place des : 86
- Abbeville rue d' : 118, 119
  Aboukir rue d' : 118
- Agar rue : 117, 246
  Albert-1er Cours : 111
  Alexandre III pont : 70, 71
  Alleray rue d' 254
  Alphand avenue : 111

[illegible] 121
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
Assas rue d' 114, 115, 245, 252
Catelle Mendès rue 252
Cavanac rue 104
Champ-de-Mars rue du 118
Champs-Elysées avenue des 107
- Chardon-Lagache rue 246
  Charonne rue de : 125
- Chasseloup-Laubat rue 87
- Chateaubriand rue de : 246
  Château-d'eau rue du 106
- Châtelet Place du : 73
- Chine rue de : 254
- Cité-Universitaire rue de la 254
  Claude-Chahu rue : 118
- Clichy Place : 199
  Colonie rue de la : 128
- Conservatoire rue du : 248
- Courcelles bd. de : 118
- Danton rue : 27, 247
- Danville rue : 254
- Daumesnil Av. : 64, 125, 192 255
- Denfert-Rochereau avenue 248
  Diderot bd. : 102, 103
- Docteur-Blanche rue du : 252
- Docteur-Blanche Square du 206 210
- Élisée-Reclus av. : 114
- Émeriau rue : 65, 66
- Émile-Ménier rue : 111, 119
- Émile-Zola avenue 127
- Ernest-Lefèvre rue : 125
- Étienne-Pernet place 118

- Faisanderie rue de la : 113, 243
- Faubourg-Poissonnière rue du : 90
- Faubourg-Saint-Denis rue du : 104, 252
- Félicien-David rue : 252
- Félix-Faure Avenue : 66
- Ferdinand-Flocon rue : 254
- Fourcroy rue : 64
- François-Millet rue : 117
- Franklin rue : 33, 52, 55, 114, 120, 252
- Galilée rue : 248
- Gambetta Avenue : 188
- Gare quai de la : 88
- Grenelle rue de : 44, 108, 109
- Creuze rue : 246
- Gros rue : 117, 246
- Guynemer rue : 213, 214, 254
- Halévy rue : 93
- Haussmann bd. : 93
- Henri-Becque rue : 127
- Henri-Martin Avenue : 214, 254
- Henry-Paté square : 252
- l'Hôpital bd. de : 128, 254
- Huyghens rue : 77
- Iéna Avenue d' : 112, 169
- Invalides esplanade des : 230
- Italiens bd. des : 196, 198, 254
- Jacques-Callot rue : 244
- Japy rue : 77
- Javel quai de : 194
- Jean-Jaurès av. : 77, 244
- Jean-Moréas rue : 252
- Jeanne d'Arc rue : 124, 125
- Jourdan bd. : 234, 232, 233
- Kuss rue : 182, 244
- La Boétie rue : 254
- La Fontaine Rue : 32, 44, 47, 117, 246, 255
- La Frillière Avenue : 65
- La Motte-Piquet Avenue : 202
- Lannes bd. : 118
- Le Tasse rue : 119
- Lefebvre bd. : 118
- Léningrad rue de : 242
- Léon-Lhermite : 249
- Lisbonne rue de : 252
- Lota rue de la : 245
- Louis-Blanc rue : 90
- Louis-David rue : 114
- Louvre rue du : 62, 90, 248
- Luynes rue de : 119
- Madame rue : 65
- Madeleine bd. de la : 98
- Malakoff Avenue : 111
- Maleville rue de : 252
- Mallet-Stevens rue : 206, 207, 247, 250
- Marbeau rue : 111
- Marbeuf rue : 196, 197, 250
- Marcadet rue : 126
- Marché-Popincourt rue du : 126
- Martignac cité : 62, 248
- Meaux rue de : 199
- Ménars rue : 93
- Ménilmontant rue de : 243
- Messine rue de : 118
- Meuniers rue des : 243
- Michelet rue : 153
- Mirabeau pont : 83
- Molitor rue : 188, 246
- Monnaie rue de la : 97
- Montaigne Avenue : 33, 54, 75
- Montmorency bd. de : 113
- Montparnasse bd. : 114, 214, 254, 255
- Morillons rue des : 182
- Morland Boulevard : 25
- Mozart avenue : 47, 246
- Murat bd. : 115
- Nazareth rue de : 86
- Nélaton rue : 78
- Ney bd. : 218, 219
- Nungesser et Coli rue : 214, 215
- Observatoire Avenue de l' : 119
- Octave-Feuillet rue : 45, 111
- Opéra Avenue de l' : 104
- Orsay quai d' : 214, 254
- Papon rue : 248
- Parc-des-Princes Avenue du : 182
- Parc-Montsouris villa du : 206
- Paul-Dubois rue : 66
- Pavée rue : 87, 246
- Pereire bd. : 247
- Pierre-Leroux rue : 119
- Poissonnière bd. : 74, 199
- Poissonnière faubourg : 248
- Pomereu rue de : 242
- Pont-de-Lodi rue : 64
- Ponthieu rue de : 100, 252
- Pontoise rue de : 66
- Prague rue de : 56, 125, 126, 128, 131
- Provence rue de : 92, 93
- Pyrénées rue des : 243
- Raffet rue : 248
- Ranelagh rue du : 47
- Rapée quai de la : 88
- Rapp Avenue : 112, 117
- Rapp Square : 117
- Raspail bd. : 101, 108, 119, 129, 255
- Raymond-Losserand rue : 85
- Raymond-Poincaré Avenue : 43, 111, 118
- Raynouard rue : 252
- Réaumur Rue : 25, 90, 129
- Reille avenue : 161
- Rennes Rue de : 95, 96, 97
- Richelieu rue : 101
- Rochechouart rue : 122
- Rouelle rue : 65, 66, 243
- Royale rue : 98
- Saïda rue de la : 90, 125, 126
- Saint-Antoine rue : 252
- Saint-Didier rue : 98
- Saint-Germain : 243
- Saint-Guillaume rue : 1425, 243
- Saint-Honoré faubourg : 245
- Saint-Lambert rue : 65
- Saint-Lazare rue : 242
- Saint-Marc rue : 90
- Schomberg rue de : 26, 63
- Sédillot rue : 111
- Sérurier bd. : 218
- Seurat villa : 206, 250
- Sévéro rue : 254
- Sèze rue de : 247
- Spontini rue : 44
- Strasbourg bd. de : 199
- Suchet bd. : 32
- Tanger rue de : 64
- Temple rue du : 248
- Ternes av. des : 97
- Tocqueville rue de : 118
- Tolbiac pont de : 83
- Tombe-Issoire rue de la : 86
- Toulouse rue de : 218
- Tour rue de la : 252
- Tournelles rue des : 86
- Trétaigne rue : 127, 254
- Trocadéro place du : 235
- Truffaut rue : 118
- Valentin-Haüy rue : 255
- Vavin rue : 121, 123, 254
- Vaugirard bd. de : 244
- Vercingétorix rue : 85
- Vergniaud rue : 248
- Versailles avenue de : 117
- Victor bd. : 252
- Victor-Hugo avenue : 108, 111, 113, 118
- Victor-Hugo Place : 85
- Vincent-Auriol bd. : 248
- Wagram Avenue de : 112, 119, 252

Passy (74) : 192
Pau (64) : 248
Périgueux (24) : 99
Péronne (80) : 244
Perpignan (66) : 84

Pessac (33) : 148, 221, 222, 223, 241, 249
Philadelphie (U.S.A.) : 146
Pierrefeu (83) : 254
Plessis-Robinson le (92) : 217
Plougastel (29) : 203, 244
Poissy (78) : 179, 194, 211, 241
Pontoise (95) : 188
Pont-Sainte-Maxence (60) : 251
Pré-Saint-Gervais Le (93) : 182, 218
Preuilly (37) : 242
Privas (07) : 242
Puteaux (92) : 107, 178, 180, 181, 182, 248, 251
Rabat (Maroc) : 192, 253
Raincy Le (93) : 191, 241, 252
Rambouillet (78) : 242
Reims (51) : 63, 73, 114, 148, 176, 178, 185, 202, 241, 244, 245, 248
Rennes (35) : 22, 114, 120, 143
Rio de Janeiro (Brésil) : 146
Roanne (42) : 90
Roche-Bernard La (56) : 82
Rochefort (17) : 83
Rochelle La (17) : 124, 201
Roche-Millay La (58) : 242
Ronchamp (70) : 249
Roquebrune-Cap-Martin (06) : 246
Roubaix (59) : 60, 81, 89, 90, 106, 113, 247, 251
Rouen (76) : 22, 81, 83, 122, 244, 248
Royan (17) : 162
Rueil-Malmaison (92) : 194
Sables-d'Or-les-Pins (22) : 201
Saclay (91) : 252
Saint-Aignan (41) : 242
Saint-Amand-de-Boixe (16) : 242
Saint-Aubin-sur-Mer (14) : 248
Saint-Benoît-sur-Loire (45) : 255
Saint-Cloud (92) : 255
Saint-Cyr-au-Mont-d'Or (69) : 115
Saint-Denis (93) : 27, 107, 250
Saint-Didier-au-Mont-d'Or (69) : 115
Saint-Étienne (42) : 216
Saint-Germain-en-Laye (78) : 254
Saint-Jean-de-Luz (64) : 250
Saint-Leu (78) : 248
Saint-Malo (35) : 52, 106
Saint-Mandé (94) : 77
Saint-Ouen (93) : 90, 246
Saint-Pierre-du-Vauvray (27) : 203, 244
Saint-Quentin (02) : 148
Saint-Rambert-l'Ile-Barbe (69) : 115, 245
Saint-Robert (15) : 242
Saint-Tropez (83) : 200, 201, 209, 242, 246, 253, 255
Sainte-Maxime (83) : 208
Salid-Machou (Maroc) : 253
Salonique (Grèce) : 146
Sarraz La (Suisse) : 163, 249
Sarrebruck (Allemagne) : 253
Sarreguemines (57) : 253
Sceaux (92) : 66, 77, 200, 242, 246, 250
Selles-sur-Cher (41) : 242
Sèvres (92) : 47, 48, 112, 242, 246, 248, 254
Seyne-sur-Mer La (83) : 83
Soissons (02) : 148
Stains (93) : 144, 178, 217
Stockholm (Suède) : 244, 249
Strasbourg (67) : 22, 157, 228
Stuttgart (Allemagne) : 163, 209, 211, 249
Suresnes (92) : 176, 178, 182, 183, 184, 186, 191, 217, 248
Tanus (81) : 82, 83
Téhéran (Iran) : 246
Templeuve (59) : 61, 242
Thiverval (78) : 242
Tonneins (47) : 203, 244
Tordoir à Tracy-le-Mont (60) : 248
Toucy (89) : 242
Toulon (83) : 27, 248
Toulouse (31) : 99, 146, 242, 245
Tour (14) : 242
Tourcoing (59) : 81, 89, 98, 99, 129, 247, 251
Tourette La, Eveux-sur-Arbresle (69) : 249
Tournan (77) : 248
Tours (37) : 60, 243, 251
Tulle (19) : 67, 73, 242
Vanves (92) : 191, 246
Velizy-Villacoublay (78) : 203, 244
Vénissieux (69) : 178, 222
Verdun (55) : 148
Versailles (78) : 202, 254
Vésinet Le (78) : 27, 175, 246
Veurdre Le (03) : 83, 244
Vichy (03) : 73, 105, 146, 249
Vienne (Autriche) : 44, 231, 246, 250
Viggen (Suisse) : 247
Villars-Saint-Marcellin (52) : 242
Ville-d'Avray (92) : 250
Villejuif (94) : 148, 176, 182, 183, 250
Villemoisson-sur-Orge (91) : 112, 246
Villemomble (93) : 192
Villeneuve-sur-Lot (47) : 83, 203, 244
Villeurbanne (69) : 146, 176, 179, 222, 224, 225
Vincennes (94) : 86, 192, 242
Vitry-sur-Seine (94) : 253
Vittel (88) : 105
Vongy (74) : 192
Wallers (59) : 251
Wimereux (62) : 242

Crédits photographiques et sources iconographiques

A.N./IFA/Archives d'architecture du XX[e] siècle, 2, 14, 16, 21, 40a, 40b, 42, 48, 65, 66, 69, 70, 73, 75, 77, 91, 94, 102, 103, 104

Académie d'architecture, Paris.59

Arch. Photo. Paris/ SPADEM, 4, 17

Archives Catherine-Anne Lurçat, 71, 78

Archives d'Architecture Moderne, 38

Archives de la Ville de Paris, 6

Archives municipales de Lyon/Phot. J. Gastineau, 15

Arthaud, 56

Bauhaus Archiv/Museum für Gestaltung, 100

Bibliothèque Nationale, Paris, 3, 8, 18, 25, 28, 37, 39, 44, 45, 47, 49, 51, 90

Cahiers de l'IAURIF, 1978, vol 51, 93

CNAM, 54

CNAM/A.N./IFA/Archives d'architecture du XX[e] siècle, 11

Coll. Bordes, Stains, 55

Coll. privée, *L'Architecte*, Paris, 1908, 7

Marie-Jeanne Dumont, 52

École d'Architecture, Lyon, P. Plattier, 96

École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 57, 58

Federico Motta Editore, 24

Fondation Le Corbusier, 61, 62, 63, 82, 83, 84, 85, 87, 95, 101a, 101b

Tony Garniet, *La cité industrielle*, 1917, 13

Inventaire général/SPADEM, 10a, 10b, 35, 45, Ph. Ayrault, 68

La Construction moderne, 1907, 12

La Vie du Rail, Piot, 29

Bernard Marey, 1, 5, 20, 30, 36

Jean-Marie Monthiers, 41, 50

B. Moosbrugger, F. Pfammater, *Betonkirchen*, 1948, 74

Musée des Arts décoratifs, Paris, 23, 64, 97, Ed. Lévy, Paris, 81, L. Sully Jaulmes, 79, 98

Musée municipal de Boulogne-Billancourt, 80

U. Paravicini, *Habitat au féminin*, 1990, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, Suisse, 55

OPAC de la Ville de Paris, 89

Réunion des Musées Nationaux, Paris, 9a, 19

Société Générale des Eaux Minérales de Vittel/IFA, 43

Société Générale, 34

L. Sully Jaulmes, 9b, 31, 33, 48 bis

H. Wieser-Benedetti, 32

En couverture :
A gauche : H. Sauvage et Ch. Sarazin, Projet d'un immeuble d'habitation au coin d'une rue, F. Borsi, E. Godoli, *Paris Art Nouveau*, Marc Vokar Éditeur, 1989.
A droite : Rob. Mallet-Steven « un bureau de poste », planche publiée dans le recueil *Une cité moderne*, 1922.

BIBLIOTHÈQUE DE L'INFORMATION GRAPHIQUE

Achevé d'imprimer par Corlet, Imprimeur, S.A. - 14110 Condé-sur-Noireau (France)
N° d'Imprimeur : 26131 - Dépôt légal : septembre 1997 - *Imprimé en C.E.E.*

Voici l'histoire des édifices qui, à un titre ou à un autre, ont participé à la transformation et à la modernité de notre environnement. Ce sont les édifices remarqués de leur temps pour leurs innovations techniques, ou pour leur nouvelle forme, et qui constituent, depuis Gustave Eiffel, les jalons d'une architecture moderne. Ce sont aussi les villas, les H.L.M., les salles de cinéma, les écoles et les stades, tous ces programmes de l'architecture du premier XX^e^ siècle, qui désignent partout dans notre espace quotidien le bouleversement des besoins, le déplacement de la commande, le renouvellement des commanditaires, des architectes et des doctrines, ces données que reconnaît aujourd'hui tout projet d'une histoire de l'architecture.

En ne se limitant ni à la liste des chefs-d'œuvre, ni aux architectes célèbres, en prenant en charge les faits sur l'ensemble du territoire national, ce livre sort des sentiers battus ; à côté des inventaires et des guides d'architecture, à côté des monographies des architectes, il y a place pour une étude qui élargisse l'observation et qui montre les liens qui unissent cette architecture à son processus (techniques, formes, idées), et aux nouvelles problématiques de la conception et de la production des bâtiments : l'étude est complétée par les dispositifs usuels dans un ouvrage historique : notices biographiques, bibliographie, et index.

Ce premier volume traite deux périodes : la période des prémices de la modernité (de 1889 à 1914) ; la période des expériences (de 1919 à 1940). Le second volume, de 1940 à nos jours, rédigé par Joseph Abram et Gérard Monnier, sera publié en 1998.

P.

BPI
3 7504 00114829 3

9 782708 404496
ISBN 2-7084-0449-0